PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI "IDEA"
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 32 – ROMA, 6 AGOSTO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 63996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

LA FOLLA INVISIBILE

Il clima più bollente dell'insurrezione francese del 1848 fu per un momento rallegrato da questa scenetta. Una folla ebbra e vociante si avanza per rompere i cordoni di polizia. Aitante e gigantesco un pompiere in divisa guida come un vessillo la folla. L'urto è inevitabile, e ormai i contendenti sono di fronte. Nel momento in cui la folla fa cadere il proprio urlo per riprendere fiato per più poderosa vociata, il capitano che deve sbarrare con i suoi armati la strada a quegli energumeni, volgendosi al pompiere rivoluzionario, gli grida: « Oh tu spegni quel fuoco od io comincerò il mio ».

Una risata irresistibile della folla, la quale in quel momento fu tutta con il capitano dallo spirito pronto, e si distaccò da quel bietolone del pompiere, divenuto in un momento un ridicolo fantoccio.

Un altro episodio. Ce lo riferisce il Montherlant. « Esparaguerra e Gutierrez si buttano letteralmente sul toro per fargli fare il mulinello, provocandolo con esclamazioni rauche. La gente si levò sui gradini per insultarli. Assassini, basta, fermatevi! Che barbarie! Far danzare un toro morto!

In un istante le ingiurie si cangiarono in risa. La gente si abbandonò al prurito [illegible]onale dello scherzo. E i due furfanti continuarono il loro truce esercizio senza che alcuno li insultasse. C'era stata una risata!

Una folla dunque al colmo del parossismo può istantaneamente divenire placida e amica, sol che si abbia la fortuna di trovare la battuta che sappia farla ridere. I suoi risentimenti, i suoi propositi, i suoi ragionamenti sono alla mercè di un motto di spirito. Quel pompiere che deve spegnere il fuoco della collera; quel toro che morto balla ancora, sono metafore e quindi produzioni letterarie che operano in un momento un rivolgimento psichico, rovesciano i sentimenti, fan crollare i prismi mentali ed erigono improvvisamente un palcoscenico in cui non più la tragedia, ma la farsa si recita con sollazzo di tutti.

•

La letteratura è ricca di rappresentazioni che traggono disegno e colore dei fenomeni collettivi. Le pagine del Manzoni, del Taine, dello Zola sono conosciute. Meno note forse sono quelle del Maupassant che analizza con vero accoramento « gli impulsi irresistibili delle volontà feroci ». Lo Steinbeck, il Malraux hanno mano felice nel ritrarre il flusso tempestoso delle folle eccitate.

I fenomeni collettivi quindi non sono più « liquidati » con qualche condanna fredda di un giudizio sdegnoso, come quello del padrone per lo schiavo. A questo proposito, leggiamo con scandalo alcuni tratti raccolti dal Reiwald, nella letteratura, del passato. Il dolce e scettico Erasmo così si esprime: « E' dovere del buon principe non ammirare niente che glorifichi il volgo. Il vero principe deve tenersi lontano dalla bassezza di cuore della massa. E' bassezza e bruttezza avere gli stessi sentimenti del popolo, *cum plebecula sentire* ».

Nell'*Etica* di Spinoza si legge: « La folla è terribile se non ha timore ».

Aforismi amari e sprezzanti pungono a sangue il popolo negli scritti del secolo XVIII Schiller e Goethe hanno i loro epigrammi e Kierkegaard lancia anche lui la freccia avvelenata quando dice che « bisogna conoscere l'opinione della massa per sapere ciò che bisogna fare: il contrario ».

E' superfluo accennare ai mutamenti che si sono venuti compiendo nel giudicare e nel rappresentare i fatti collettivi. Ma non è inutile invece qualche considerazione che dia al problema dati meno elusivi e più fondati.

Non è più tempo oggi di affidarsi ai proprî umori, ai proprî capricci mentali, alle proprie affinità nel prendere ad oggetto di scrittura i fatti collettivi. Una investigazione corretta e vigilata da metodo scientifico deve guidare il lavoro di chi vuole spingersi oltre le ingannevoli e mutevoli apparenze. Altra riflessione. Un pompiere parigino può servire a salvare la situazione; ma per ciò stesso un pompiere la può precipitare a catastrofe. La labilità e l'instabilità dei gruppi in cui circola una forte emozione ci debbono ricordare che esiste una folla invisibile, la quale non preme nelle piazze, ma pur è compatta e legata ad un suo idolo che ascolta e segue ciecamente. Ogni scrittore di una certa statura, per esempio, ha la sua folla che pensa, sente, si determina secondo un criterio che non è suo ma che gli viene trasmesso per messaggio. E' vecchio il tema della responsabilità dello scrittore; ma oggi che la gente vuol pensare e non sa ancora pensare, codesta responsabilità è atmosferica, è come l'atmosfera invisibile ed onnipresente. Per chi ama le immagini geometriche possiamo dire che essa responsabilità prima era un cerchio; ma oggi è una sfera. Un personaggio di un vostro romanzo se ha tanta forza di stare in piedi a prender possesso di tutti i cervelli-tizi e di tutti i cervelli-cai può generarvi pensieri ed affetti e volontà. Una vostra idea, una formula, formano sempre anelli nuovi.

Più numerosi sono gli anelli, più grande è la catena: la catena della responsabilità dello scrittore.

SOMMARIO

SIMULACRI E REALTÀ

CONSIGLI AI LIBRETTISTI

Un dramma, ci insegna un critico del 1700 *consta di* recitativo *ed* ariette. *Raccomandazioni molte sono date sui metri dei versi, e consigli d'oro per la materia. Tra le altre giudiziose norme questa è veramente preziosa: « Nelle* Ariette *le comparazioni di Farfalletta, di Navicella, di Augelletto, di Ruscelletto o altre proposizioni generali, si raccomandano ».*

La Farfalletta e l'Augelletto in una composizione pastorale non ci stanno male, e con un pò di talento si può intarsiare un paragone nel traliccio della favola.

Tutto ciò che non ha dimensioni troppo grosse può essere assimilato ad una farfalletta, e quanto è agile e gentile può diventare un augelletto. Meno agevoli sono i paragoni con le navicelle e i ruscelletti, perchè in siffatte composizioni l'elemento acqua *non può mancare. Ma non sempre la fantasia si muove per il liquido elemento. Ed allora? Il librettista si trova nelle panie. Come fa a paragonare la fanciulla alla navicella e il giovine ad un ruscelletto? La navicella non è simbolo della fedeltà perchè si muove ad ogni vento e solca tutte le acque. E il ruscelletto o impantana o si muta in affluente: nell'un caso e nell'altro finisce male perchè si perde, e non è più se stesso.*

Quanto poi alla farfalletta e all'augelletto dacchè le curiosità di storia naturale si sono generalizzate, tutti sanno che non bisogna distruggere gli uccelli perchè essi divorano gli insetti, (fra cui ci sono anche le farfalle) vero flagello dell'agricoltura. E allora quelle ariette, che cosa diventano?

Ariette funebri.

FACTUM EST IN TERRIS

Un verso del Satiricon, e precisamente il 295 dice: « Factum est in terris quicquid Discordia iussit ». La maiuscola conviene a dea sì possente, e Petronio lo sa. Tutto ciò che aveva ordinato la Discordia si vide compiere sulla terra. Ma quali ordini aveva essa impartito?

Tu, Marcello bada alla legge. E tu Curione solleva la plebe: concute plebem. *Tu Lentulo non spegnere gli slanci del coraggioso Marte. E tu, figlio di dei, perchè esiti tanto nelle armi? Perchè non fai a pezzi le porte, non abbatti le mura delle città e non ti impadronisci dei tesori? Va a cercare ad Epidamno e tingi di sangue umano i golfi di Tessalia.*

Così parlava la Discordia, ai tempi di Petronio. Ai nostri giorni non la Discordia, ma la Concordia si volge a Marcello, a Curione, a Lentulo e affida a ciascuno i pacifici compiti di demolire città, di trafugare tesori, di tingere di sangue umano tutte le acque del mare. E quel che la Concordia comanda si eseguisce. « Factum est in Terris quicquid Concordia iussit » si potrà dire quando il Marte ci farà vedere come tutta la terra può essere trasformata in un magnifico globo di pietra pomice.

BIRRA E FILOSOFIA

Molte belle cose Benedetto Spinoza riferisce sul conto di Leibniz. Gli è stato detto dal sig. Tschiruhaus che Leibniz è persona straordinariamente erudita e versatissima in varie scienze, e, al tempo stesso libera dai comuni pregiudizi. E Spinoza ci crede. Altre innumerevoli lodi vanno al filosofo il quale è espertissimo nelle questioni morali, dottissimo nella fisica e nella metafisica, devoto solo alla ragione e nemico delle passioni.

E Spinoza non ne dubita.

Naturalmente si accenna al trattato teologico-morale per dire che Leibniz lo ha in gran pregio, ma improvvisamente mentre il grande Benedetto ruota da par suo nelle altissime sfere dell'intelletto, il discorso viene a cadere sulla birra: « Il sig. Bresser di ritorno da Clèves ha spedito qui molta birra del suo paese. Io l'ho pregato di concederne a lei una mezza tonna, ed egli ha promesso di farlo, incaricandomi al tempo stesso di presentarle i suoi affettuosissimi saluti ». Molta birra! E mezza tonna al sig. Bresser, ossia una settantina di litri. Non sappiamo se questo esimio sig. Bresser abbia fatto omaggio di cervisia alla filosofia o all'amicizia. Tuttavia si resta alquanto disorientati nel vedere concludere un discorso encomiastico sul grande Leibniz con quel compiaciuto accenno alla birra del sig. Bresser.

La lettera, non so perchè, è un inno alla birra, perchè dopo averla letta, si vede il Leibniz accartocciato come una vecchia pergamena, e il Bresser imponente come un oste.

La fisica, la metafisica, l'intelletto, la ragione li vedi ad un certo momento immersi nella tonna di birra a far schiuma, molta schiuma.

Varius

Pico della Mirandola

Al centro dei dibattiti sull'Umanesimo tenutisi nel solenne Congresso di Roma e Firenze nell'agosto-settembre 1949 — auspice ed animatore il Prof. Enrico Castelli — si situò Pico della Mirandola che ne fu la figura più appassionatamente giovanile. Di quel Pico che ci appare precocemente bruciato dall'ardore del sapere. E passò, travolta dalla guerra, la ristampa, magistralmente curata da Eugenio Garin, del *De Uno et ente,* dell'*Heptaplus,* dell'*Apologia* (Casa Ed. Vallecchi, Firenze) mentre ad un altro volume sono aggregate le *Epistolae,* l'*Adversus Astrologiam divinatricem* che parimenti ci presentano Pico quale fu, un omologatore di concordie ed un rappattumatore di spiriti. Tutto il Rinascimento italiano è « cattolico » ed « ecumenico » in quanto incetta di una verità primitiva, deformata dalle grettezze delle moltitudini o d'una « formula ideale » di cui si scaglionano, nelle varie religioni, le interpretazioni aberranti. E la convergenza di filosofia e religione è il miraggio costante delle sue fatiche filosofiche, delle sue controversie, come dalla famosa disputa bandita in Roma, per la quale non titubò ad offrirsi di spesare dei costi di alloggio e permanenza i dottori di altre contrade che volessero prendervi parte.

Quest'ansiosa ricerca di una *secretior enarratio* — press'a poco quanto il Giorberti definirà la scienza « acromatica » rispetto alla divulgazione « essoterica » — guida Pico nell'*Heptaplus,* nel *De Hominis dignitate,* nelle *Conclusiones.* Dietro la rudezza di Mosè e le parabole del Cristo, gli inni apocrifi di Pitagora, i miti di Platone, deve stare adunata, velata da fittissima custodia, una dottrina riposta e di ardua penetrazione. « Richiamiamoci — egli scrive — alla circostanza che fu sistema degli antichi saggi non effondere e piuttosto dissimulare le cose divine ». Ed una rigorosa disciplina dell'arcano associa i misteri degli Indiani, degli Etiopi, le sfingi degli Egizi, la disciplina del silenzio di Pitagora, i sensi magici e profondi di Platone, avvolti nell'involucro della favola, la predicazione del Cristo trasmessa in parabole, le diffide di San Paolo che nega ai Corinti, finchè avvinti alla legge della carne, di delibare verità più eccelse, la consegna di San Dionigi l'Areopagita, di comunicarle solo a voce. La più audace di queste suture è praticata nell'*Heptaplus,* nell'interpretazione aggiornata, secondo la teologia alessandrina, della creazione.

Secondo una tradizione accreditata da Esdra, Origine e Ilario, vigente in pieno sec. XV (cfr. *il De Hominis dignitate*) Mosè « ricevette sul monte non solo quella legge che lasciò ai posteri in cinque libri, *sed secretiorem* quoque et veram legis enarrationem, una più sagace spiegazione di essa. Dio gli avrebbe comandato di non bandirla ma di trasmetterla oralmente a Gesù Nave, dal quale pervenne *magna silentii cum religione,* agli altri sommi sacerdoti. Era dunque precluso alla plebi approfondire i *mysteria secretiora,* i sommi arcani divini, conformemente all'uso vigente presso Pitagora, nei templi egizi presso Platone Aristotile e lo stesso Gesù Cristo, il quale (secondo Pico) rivelò ai discepoli verità che essi custodirono, ma non trasmisero alla parola scritta. Pertanto, nei libri della Cabala P. credeva ritrovare la « concordia » delle opposte dottrine e quella scienza omnicomprensiva che fu suo costante miraggio. « Questi libri onorati dagli ebrei, fatti tradurre dal Papa Sisto IV, da lui procurati *non mediocri impensa summa cum diligentia, indefessis laboribus,* gli paiono contenere i germi di ogni rivelazione, fusi in una religione non *tam Mosaycam quam Christianam. Ibi Trinitatis mysterium ibi Messiae divinitas, ibi de peccato originali, ibi de per Christum expiatione, de coeleste Hierusalem, de casu daemonum, de ordine angelorum etc. eadem legi quae apud Paulum et Dionystum, apud Hieronimum et Augustinum. In hiscem quae spectant ad philosophiam, Pythagoram proreum audias et Platonem, quorum decreta sunt fidei christiange affinia.* Su tale scorta e traccia P. si affaticò *ex affectatia aenignatum typys., ex fabulorum latebris, latitantes eruere secretae philosophiae sensus.*

Secondo la tradizione vigente in Pico, Esdra, al ritorno ed alla ricostruzione del tempio di Gerusalemme da parte degli Ebrei liberati da Ciro, giudicò impossibile la trasmissione orale di questa dottrina. Per preservare i misteri, stabilì radunare i sapienti superstiti ed attingere dalla loro memoria le sparse reliquie. E questi misteri, esposti dai 70 sapienti diedero luogo ai 70 volumi che formano la scienza della Cabala che chiudono in sè *venam intellectus, sapientiae fontem et scientiae lumen* (cfr. *de Hominis dignitate* di P.). E come al lume della Cabala, gli paiono omologarsi Aristotele Platone, così integrati, a suo parere non debbono discordare Tomisti e Scotisti se intendono a fondo i loro presupposti teorici (*fundamentaliter et radicaliter*) ed analogamente non discordano Averroè ed Avicenna, a dispetto di apparenti divergenze verbali.

Nell'*Heptaplus* la narrazione di Mosè viene tradotta nei termini di una filosofia tanto conciliatrice da abbracciare motivi di Tomisti, Averroisti, Neoplatonici arabi e Neoplatonici di Firenze. Un abisso tenebroso è la materia informe (materia in potenza e non ancora in atto), e pertanto inane e vacua. Questa terra soggiace alle acque, cioè agli accidenti e qualità della materia e viene informata dallo spirito divino, cioè dalla virtù della causa efficiente; il cielo è l'anima razionale, che anch'essa si muove circolarmente e che muove se stessa lo spirito di Dio vagante, sulle acque — e cioè sulla stessa materia del corpo umano — è la mente divina od una mente strettamente imparentata con la divina. E ne segue che quest'anima, immersa nell'intelletto, che a sua volta risiede in Dio « comprende sempre se stessa, in certo senso intende tutti gli enti ». Liberale, fino alla dissipazione, candido fino alla donchisciotteria, egli pare volere arbitrare le contese fra Platone ed Aristotile, ed anche fra San Tommaso ed Averroè e simultaneamente rassicurare le anime pie. Egli si muove in anticipo sul piano di Leibniz, secondo cui verità parimenti emanate da Dio — quelle della fede e quelle della scienza — sono insuscettibili di cozzare. Si tratta dunque di raccorciare distanze e di capovolgere reticolati.

Questo indirizzo sincretistico, era antica presunzione delle scuole neoplatoniche. Nel Ficino, nello Steuco Eugubino, nel Landino, lo troviamo già enunciato, ma con ardore tutto giovanile proclamato da Pico. « Quanto a me, stabilii non giurando nel verbo di nessuno, spandermi attraverso tutti i maestri della filosofia, percorrere tutte le schede conoscere tutte le famiglie. Nessuno può infatti scegliere la propria senza avere frequentato tutte le altre. Ed in ogni schiatta vi è qualche pregio che non dividono con le altre ». Così egli passa in rassegna la copia misteriosa e barbarica di Jamblico, la sottigliezza di Porfirio, il grave senso religioso di Numenio, la stabile equità di Tommaso, etc. senza accentuarne Avicenna ed Averroè. Siamo al miraggio di una saggezza omnicomprensiva. La vena d'oro di una dottrina ermetica, da sottrarre agli occhi invidiosi delle moltitudini, intravista e poi di nuovo murata sotto prudenti sovrastrutture, è il miraggio dei neoplatonici di Firenze; l'unità delle sette ed opinioni deve trovarsi custodita in un'arca venerabile; ed il loro deposito, dove si conguagliano le disparità tra Mosè e Cristo e le antiche frammentarie saggezze, è quella Cabala degli Ebrei di cui Sisto IV ordinò la traduzione latina.

E sotto il profilo di quest'ansiosa ricerca di una sapienza dispersa si illuminano altresì molte fra le 900 proposizioni giudicate ereticali, che sostenne nella famosa disputa pubblica che tanto scandalo sollevò in Roma nel 1987, come quelle che non si dovesse prestare culto di latria alla Croce, che il Cristo non fosse disceso all'inferno rivestito della natura umana, che l'anima di Origine non dovesse ritenersi dannata, che la magia naturale sia la più nobile parte della scienza di natura, che per « cielo » in Aristotele si dovesse intendere l'anima razionale etc. « Questi libri dei Caldei scrive rapito a Marsilio Ficino, non sono libri, ma tesori ».

In queste opere di Ezra Zoroastro e Melchiar vengono integralmente riportate le verità che presso i Greci giacciono mutile e manchevoli ». Un profondo senso d'immanenza promana da *conclusiones* come queste: « Il primo intelligibile coincide col primo scibile », oppure « che l'anima per via di emendazione (*viam purgatoriam*) senz'altro studio può avere perfetta conoscenza d'ogni scibile col sussidio di una facile e tenue ricognizione, degli enti intellibili proveniente dall'alto ». Proposizione audaci controbilanciate da esaltati sensi di pietà e al-

(Continua a pag. 8)

Lorenzo Giusso

NARRATIVA DI PRATOLINI

Pratolini è uno scrittore nato. Egli ha saputo scrivere dal suo primo libro, tanto che oggi, a dover scegliere tra le tre o quattro operette dell'inizio non si riuscirebbe a dire con quale abbia veramente cominciato. Ognuna ha una sua particolare scrittura e nessuna lo denuncia neofita, tanto è aderente alle immagini che vi si muovono e tanto tagliata al loro decoro. Ho detto scrittura e non linguaggio, appunto perchè quel garbato lievito letterario con cui la parola gli si impasta in paesaggio, cose, persone, va fermentando proprio come linguaggio, da *Il tappeto verde* al recentissimo *Le ragazze di Sanfrediano,* ogni volta con un nuovo sapore, nella vicenda positiva o negativa del procedimento poetico.

E questo rinnovare con le immagini la parola a renderla loro connatura, a crearla esente d'ogni predisposta tecnica o magari consumato mestiere, è un dono particolare dello scrittore nato, che entro lo stile sa variarne i modi nella configurazione tonale del suo vedere.

E nel trapasso e sviluppo della scrittura in linguaggio, l'espressione gli si è illimpidita, o per lo meno sciolta da certe notazioni che lo legavano, se non altro per un ottimo orecchio, ad eleganze, preziosità tipiche di quella deteriore prosa letteraria che ebbe voga col nome di prosa d'arte; e nello stesso tempo gli s'è fatta pù precisa, più immediata ed anche più cantante, a parte le inevitabili stecche, inceppature, incertezze che potrebbero essere cancellate senza fatica ad una normale riedizione.

Ma, in verità, il dono più spontaneo del nostro scrittore, quello che gli ha fatto superare i possibili pericoli d'una scrittura e che ne ha individuato il linguaggio, consiste nella visione netta del suo mondo, nella immagine a tutto giorno del suo stile, in cui, quando la mano ha sbozzato in concretezza, scrittura o linguaggio sono ormai scomparsi, assorbiti come semplici mezzi narrativi. E queste immagini permettono identificare l'arte di Pratolini quale è, almeno sino a *Le ragazze di Sanfrediano;* poichè, egli, così giovane, avrà tutto il tempo necessario per scavare in profondità, ove fluiscono quelle vene sotterranee che la sua fantasia non ha ancora lambito. Queste immagini ci danno i colori, la configurazione del suo mondo, la risonanza del suo temperamento, i traslati del suo ambiente e del suo carattere. E già ne *Il tappeto verde* i temi fondamentali della sua narrativa germinano e gettano latenti o presenti, i limiti della sua qualità poetica s'intravedono e quasi si misurano; temi e limiti che si manifesteranno palesi mano a mano che la vena lirica diventerà narrazione spiegata in *Via dei Magazzini* o si ripiegherà, già più ardita e sicura, ne *Le amiche* per sfociare nel primo romanzo che lo ha rivelato narratore robusto, *Il Quartiere.*

●

Ma rileggiamo le prime righe de *Il tappeto verde*: *Se l'immagine accadde nella vita che noi viviamo, e la mamma portava ancora fra gli uomini la sua bellezza e il suo destino, io ero un bambino pallido e biondo... Non ricordo i miei sazi risvegli di fanciullo nel letto della nonna...*

La fantasia è ancorata alla memoria, una memoria che non sa se riesca ad approfondirsi in reminiscenza: *Se l'immagine accadde... io ero un bambino... Non ricordo...* L'infanzia, la mamma, la nonna (1917); e ancora l'infanzia, la mamma, la nonna, il babbo, la matrigna (*Prima età*); e sempre l'infanzia e la nonna (*La mano*); e finalmente, dilatandosi la memoria nel passaggio dall'infanzia all'adolescenza, ci dà i compagni, i giochi, il quartiere, il primo impulso amoroso (*Una giornata memorabile*), temi che nell'innato dono dell'immagine chiara e della penna sciolta si delineano o s'intrecciano come mondo, e costruiscono il racconto con quella parvenza, a volte, d'immediatezza fantastica che ci fa dimenticare e l'autobiografia e l'esperienza sensibile, poichè tra memoria e fantasia il documento non appare mai come tale, anche se il limite della sua trasformazione letteraria è più memoriale che fantastico. Ma nel suo primo libro altri motivi, altri rilievi si possono cogliere, che si svilupperanno poi o che tenderanno ad attutirsi se non a spegnersi affatto, tra cui fondamentale e dominante, la sensualità. Una sensualità spesso candidamente sessuale, sempre determinante nell'immagine uno stacco tra valore e cosa per il piacere della sua visività: *...nelle fette enormi di pane cosparse di olio e di sale, nel tepore del letto tra le due ragazze maggiori... io che venivo dagli ossuti contatti di nonna... Ebe aveva... una slanciata figura e un sodo seno che... io sfacevo al mattino appena desto, accavallandomi sopra il di lei torace, schiaffeggiando le mammelle com'è raffigurato... (Il tappeto verde - Prima età)*, che porta facilmente a toni d'una crudezza che potrebbero sembrare ricercati e manifestano invece assoluta indifferenza di valore, legati come sono ad un'istintiva sensualità di visione. Visione che quindi tiene della sensazione, ribadita com'è dalla sua origine psicologica, la memoria. Poichè la memoria, anche se traslata, delimita il moto della fantasia stringendo l'evocazione delle immagini ai residui della sensazione, al divenire del mondo empirico depositato come esperienza; così la tirannia della memoria si esplica nel fatto tutto avvenuto, ripetizione d'una realtà ormai scontata nell'esperienza e costringe il tempo delle immagini in una necessità di sequenza che non permette d'escluderne sia pure un solo istante percettivo. Bisogna che la memoria si faccia anamnesi; se la fantasia ha tale potere di trasformazione, di rompere la trasparente prigione del tempo e dello spazio per trasvolarli nell'infinito, nell'assoluto e liberarsi dalle angustie della memoria nella libertà.

Pratolini rimane fedele alla memoria e in *Via de' Magazzini*, e in *Le amiche*, e più palesemente (almeno, per sua esplicita dichiarazione) in *Cronaca famigliare,* ma anche in quel lungo racconto, definito romanzo, che è *Il Quartiere*. Nel senso che i temi già raccolti ne *Il tappeto verde* si snodano, s'ampliano, si moltiplicano, e la ricerca assidua d'amore del bimbo orfano della madre e quasi del padre, lontano dal fratello educato altrove e altrimenti, scoperto alle influenze d'un ambiente deteriore, scoppia come reazione nel ritrovare se stesso, unico punto di riferimento, a cui la memoria perdutamente s'aggrappa o da cui fugge in rivolta, esasperata nella naturale sensualità e resa acuta nel vigile distacco da un mondo che lo ha isolato o respinto.

Ne *Il tappeto verde* l'arsura del possesso affettivo ci dà immagini della madre e della nonna, accorate e disperate (1917, *Prima età, La mano*), a cui l'evasione nell'ambiente del quartiere (*Una giornata memorabile*) e l'incontro con la prima donna, non estinguono la brama nè placano il dolore.

Via de' Magazzini allarga questa angoscia determinante, ad un ambito più ampio e più complesso, pur restando il racconto famigliare dell'infanzia e dell'adolescenza, di cui *Le amiche* e assai più *Il Quartiere* rappresentano gli sviluppi nel senso dell'evasione e della contemporanea ricerca d'una concretezza affettiva in un mondo più individualmente spaziato: le amiche, i compagni, e immagine che comincia a baluginare se non altro come evidenza di solidarietà, la classe sociale.

Ma la classe sociale è in Pratolini uno schema ideologico che per diventare realtà deve incarnarsi nel quartiere della sua evasione, inteso come dilatazione della casa, della famiglia, della parentela, del gruppo amicale, di cui sempre perno e ragione d'irraggiamento è lui, come personaggio di se stesso, assetato di comunicazione affettiva, insaziato di tacite espansività, bisognoso di calore umano, proprio perchè abbandonato o escluso, e nello stesso tempo necessitato, da quella sensuale onda di sangue che lo urge verso la solidarietà e il consorzio umano perchè non può e non sa trasformare la solitudine in meditazione, lo isolamento in contemplazione.

Pratolini non può vivere fuori della comunità. Così è che Gino de *Il Quartiere* è condannato dai compagni non per il suo vizio — tanto meno per il suo peccato —, ma perchè egli stesso abbandonando il quartiere, la comunità, si è scomunicato, si è tagliato fuori dai rapporti di solidarietà che cementano il quartiere. Ed Ugo, Osvaldo, Carlino (*Cronache di poveri amanti*), nella graduatoria sentimentale che compete ad ognuno, anch'essi sono scomunicati; così come fuori di questo senso umanamente connaturale s'è messo Sandrino (*Un eroe del nostro tempo*); e in *Cronaca famigliare*, Ferruccio, il fratello che per occasionali vicende si è straniato dalla vita della famiglia e del quartiere, deve pure dolorosamente cancellare, giorno per giorno e infine con la morte, la macchia della scomunica, implicita nel divorante affetto del fratello biografo.

Tanto ne *Il Quartiere* quanto in *Cronache di poveri amanti*, la società cietà non è intesa nè come classe sociale da realizzare artisticamente quale immagine totale che ha unità di moto e di vita, nè come immagine d'una poliedricità configurativa trascesa spiritualmente nel caritativo rapporto di fraternità, ma quale spasimosa necessità che il sensuale ha del vedersi moltiplicato negli altri, riflesso in un ambiente *mio*, in cui il *me* non diventa l'*altro* e, praticamente, convive godendo d'uno scambio che resta pur sempre diaframma sensibile ad una fraternità umana che superi la sua naturale societaria destinazione.

Quel distacco, nel vagheggiamento obiettivo, dall'immagine, di cui s'è parlato, è carattere d'uno stato sentimentale di non assoluta partecipazione, nel senso d'una inavvertita e innata sensualità, dote tipica di certo temperamento. Nè la documentazione potrebbe esserne difficile: *Se io vi parlo di vizio, di cose brutali e immonde nel nostro Quartiere, voi che dite? Eravamo povera gente. I padri spesso indugiavano all'osteria... Qualcuno è stanco del banco d'operaio e come ultima fatica si costruisce un grimaldello. E' logico che anche Maria si prostituisca per un letto di piume e vi resti addormentata... La madre di Carlo è lunga distesa nella mota... Un giorno si trovò vedova... Le venne assegnata una pensione di otto lire al giorno. Ed essa era una bella ragazza... ...e gli occhi degli uomini addosso. L'istinto c'era!*

Ma: *La madre di Maria è pure passata intatta per gli stessi guai. Anch'essa aveva gli occhi degli uomini addosso e... il suo uomo era morto... La madre di Carlo era più calda, ecco... (Il Quartiere).*

●

E così le diverse figure della madre di Maria e della madre di Carlo, ma più di Gino e di Giorgio sfaldano il concetto elettivo di classe sociale; pur restando la sincerità del narratore sempre autentica, quando racconta, quando vede, quando testimonia: *Dagli altri Quartieri popolari ci divideva un sentimento impreciso eppur vivo, di rivalità ed emulazione; ci riunivamo per subito dividerci di nuovo, in rissa, l'Arno d'estate e le partite di calcio alla domenica, la tappa del Giro d'Italia. (Il Quartiere).*

E Gino che replica a Giorgio: « *Il mondo non finisce a Porta alla Croce* ». *E così dicendo egli tradisce ciò che di vero aveva in comune con gli amici: il sentimento di Quartiere, e quel sapersi inventare la vita nella misura dei nostri corpi, l'uno all'altro vicini e solidali. (Il Quartiere).*

Tra schema e realtà c'è l'obiettiva memoria dello scrittore che sente suo quel mondo, come consuetudine di vita, abitudine di ritmo quotidiano e crede di amarlo perchè lo ha vissuto e lo vive, mentre quel mondo non è che l'immagine strumentale del poter amare per la propria vita se stesso, il possesso più vicino d'un'esperienza che nonostante s'estingue nel momento del suo apparire e che l'uomo Pratolini trasferisce istintivamente dalla sua memoria nello specchio dell'arte per la necessità spirituale di farla sopravvivere comunque, nell'illusione che quell'esperienza possa ancora sussistere, e sempre, per se stessa, come un assoluto.

Naturalmente, di questa labile vita fatta di esterni, resiste una moralità ancorata soltanto alla persona, e ciò testimonia la semplicità etica dell'autore e la sua fedeltà, più che ad uno schema ideologico, ancora una volta alla memoria. Una moralità di gesto e necessariamente legata alla primitività ambientale che non supera un livello naturalistico, oltre cui le esigenze della persona si raffinano alla luce di una più autocosciente spiritualità. Giorgio, Maciste, Falierò non fanno classe sociale, e, proprio perchè ne vorrebbero essere i moduli, riescono a forza incastrati in un ambiente riluttante alla postulazione del loro gesto; mentre il loro alto ideale e, comunque, la loro vita e la loro morte, non si piega del tutto entro lo schema pensato dall'autore, sia per la sua congenialità all'ambiente, sia per la sua sincerità di memoria nella mimesi artistica, in cui, avvertita la sforzatura, la rende come tale.

Per ora quindi, i limiti di questo nostro narratore sono conseguenti e convergenti in identità, se si considera la memoria come una fantasia definita dal residuo della vita empirica, la sensualità come azione nel campo dell'esperienza più immediata; lo specchio della sua narrativa è dunque chiuso in una felice sintesi analogica la cui concretezza prende luce più dal riflesso del mondo sensibile che non dalle accecanti incandescenze dell'essere filtrate dalle universali profondità dell'anima, è più figura del moto apparente della vita che dell'essenza della vita stessa.

E conseguenti ne sono i mezzi espressivi, la tecnica costruttiva, il ritmo configurativo.

Se la memoria fissa le immagini e le sue sequenze, difficile ne sarà la scelta, diciamo, quando la fantasia l'illumina per la costruzione del sentimento. Abbiamo visto da *Il tappeto verde*, a *Via de' Magazzini*, a *Le amiche*, in cui pure i temi si sviluppano e le immagini s'espandono, i personaggi, lo ambiente restare sempre quelli, tanto che potrebbero identificarsi con altrettante vedute, psicologie, paesaggi. E se la scrittura diventa linguaggio e s'articola in un ritmo, già da *Via de' Magazzini*, inconfondibile, nonostante, la unità costruttiva del romanzo pratoliniano è sempre lesionata dal procedimento del conglomerato, dell'aggiungere per far grande il piccolo, e magari di moltiplicare uno stesso quartiere di strade e straduzze da un breve vicolo che pur ne resta visibilissima chiave topografica. Via del Corno è tutto il romanzo di *Cronache di poveri amanti*, anche se le 557 pagine della narrazione sono stipate di personaggi, di avvenimenti, di mondo. Ma quei personaggi sono gli stessi di *Una giornata memorabile* diventati adulti, ma quegli avvenimenti erano già accaduti nel più adeguato spazio delle precedenti narrazioni, ma quei fatti s'erano già consumati nell'usualità dell'umile gesto d'ogni giorno, ma quel mondo non riesce ad espandersi oltre Via del Corno, anche la storia (o la cronaca) ne gonfia le immagini, ne risucchia i personaggi rimescolandone interessi e aspirazioni. Ne risulta, anticipazione nel personaggio della sua immagine come carattere, una descrittiva che centuplica la pagina in una abitudine sentimentale propria del luogo comune e se ne delinea una traccia psicologica monotona ed esaurita, le cui accensioni sensuali riescono spesso d'una crudezza oltre ogni decoro d'arte obiettivamente considerata.

Pratolini ha sentito questo disagio in *Un eroe del nostro tempo*, quando per superare e ambiente e psicologia ha ideato la figura di Sandrino come il tipo dell'adolescente di oggi, in un mondo opposto a quello consueto. Ma anche Sandrino è un sensuale, e un sensuale che muove la sua figura in completo distacco dall'umanità ambientale. Distacco non soltanto morale ma, direi, estetizzante, che esclude la vita come un puro gioco. Se non che il tipo doveva entrare in uno schema per il quale tutta l'intenzione del romanzo era architettata. Ne è venuto

(*Continua in 8ª pagina*)

Umberto Marvardi

Giuseppe Milesi; Bimbo che dorme - (disegno a china, 1944)

Pietro Gonzaga - Antico ponte

BEMBO CRITICO

Giorgio Santangelo, allievo di Santini, nel nome del quale l'opera si presenta, pubblica un agile saggio sul Bembo (Firenze, Sansoni), ma ricco di osservazioni, di spunti critici e di rilievi sul petrarchismo del '500 e sul « principio di imitazione ». La disciplina esteriore del volume è tenuta dallo svolgimento dei motivi ordinati in dieci parti volutamente schematizzate. Ne nasce un senso di agilità e di rigore insieme che giova al saggio. Ma in verità questo si avvale di una ben altra disciplina interna, ch'è data dalla sicurezza con cui l'autore è trattato. Esaminato il principio di imitazione-emulazione (determinato nel Bembo da una « ragione più profondamente artistica, che era quella d'indirizzare il gusto ad una esemplarità di linguaggio nella direzione di uno stile realizzatosi già in documenti di grande poesia »), via via si chiariscono e delimitano i rapporti e contatti tra Petrarca e Bembo e di quest'ultimo si approfondisce in particolare il senso e il valore, ch'è quanto dire l'interpretazione, del petrarchismo (e cioè: musicalità, bellezza, tono lirico, ecc.).

Motivi che la passione del critico vede indipendentemente formati nel Bembo, o comunque distanti dal Petrarca. Così accade quando parla del « valore della forma come realtà essenziale del fatto artistico »: « Si è fatto soltanto questione di contenuto in senso meramente pratico e psicologico, laddove ci sembra che sia assai utile per la giusta valutazione di quel movimento di idee e di gusti considerare quel ritorno al Petrarca quale espressione di una esigenza eminentemente stilistica. E stile inteso non nel significato retorico, bensì come linguaggio in cui lo scrittore sa esprimere il suo mondo spirituale, definendolo in originali proporzioni di ritmi e raccordandolo tuttavia ai termini della tradizione letteraria. E vuota d'ogni concreto contenuto critico e storico la formula di equivalenza Petrarchismo-imitazione del Petrarca: nel petrarchismo del Bembo si manifesta concretamente, per la prima volta, l'esigenza di sferrarsi dalla concezione contenutistica della poesia, onde lo spirito italiano si affacciava alla considerazione del fatto artistico come insieme di valori formali, cioè espressivi, in cui la letteratura assurgeva davvero alla dignità delle litterae humanitatis perchè l'uomo rintracciava nella parola e nello studio le ragioni della sua grandezza e della sua apollinea facoltà di trasferire la propria esperienza umana in sfere trascendenti la realtà naturale ». Indubbiamente il distacco del Bembo dal petrarchismo contenutistico (i termini sono quelli usati dal Croce per altra età) è proprio qui: nel rilievo dato al fatto artistico, alla forma, alla parola. Ma non sarà questo anch'esso un petrarchismo, e propriamente un petrarchismo formalistico? Comunque a parte questa osservazione (che andrebbe approfondita) il Bembo in questo rilievo della « parola » non va isolato dalla sua età, ma se mai visto in essa storicamente. Il Flora nella sua *Storia letteraria* ed oggi nel magnifico saggio sulla civiltà letteraria dell'umanesimo (« Letterature moderne, I, I) mi sembra che chiarisca validamente questo valore della « parola » nel '500. Noi stessi in saggi sulla commedia erudita fiorentina di quell'età (« Humanitas », Idea », ecc.) abbiamo sostenuto quale valore potevano avere oggi quelle commedie, distrutte inesorabilmente dal De Sanctis in poi, e quale era il modo per accostarsi ad esse. I piccoli trattati di autori come Cecchi, Firenzuola, ecc. sono considerati fondamentali per un avvio alla commedia erudita fiorentina (credo concorde in ciò anche il Toffanin). Ma in questa stessa non v'è forse palese il senso di un gusto della « parola ». Sotto questa luce, cadute le ricerche delle fonti e dei raffronti, anche la commedia erudita è storicamente interpretabile nella nuova poetica della « parola » del '500.

V'è un legame tra trattato e commedia, poema e romanzo, che dovrebbe essere una buona volta pienamente chiarito. Così il Bembo è, in questo senso, accanto alla commedia, al poema, al Castiglione (che vediamo trascurato nel Santangelo); ed anzi ci piacerebbe vederlo quale avviatore nel '500 del nuovo petrarchismo. Su questioni generali e sul Bembo un saggio ordinato è quello di F. Strauss (« Vulgärlatein und Vulgärsprache in Zusammenhang der Sprachenfrage im 16.Jahrhundert... « Marburg-Lahn, 1938, pp. 131) che può avviare ad altre considerazioni e spunti critici. Ma l'aver posto con intuito e sicurezza questo nuovo problema del Bembo è proprio merito del Santangelo.

Aldo Vallone

DELLA COMPOSIZIONE

Un tempo gli studi degli artisti erano una specie di caos di stoffe, ceramiche, trespoli, tele abbozzate e gessi che si affacciavano, spettrali, tra i cavalletti accatastati e gli abbozzi di nudo e di paesaggio.

Oggi, assai più frequentemente, un certo lindore che confina con la squallida nudità « razionale » vi fa meditare sulla trasformazione anche dell'ambiente di lavoro, oltre che del gusto artistico. Aboliti i gessi, l'immancabile maschera di Beethoven o della Santa Teresa del Bernini, diventate inutili le stoffe e licenziato il manichino di stoppa in odio al « modello » in posa, uno studio di pittore ha qualcosa di chimico, quasi fosse un laboratorio per esperimenti scientifici. Persino la tavolozza, questo scudo pittoresco che l'artista usava imbracciare con donchisciottesca spavalderia, ha ceduto il campo a nitidi piani di marmo o di vetro, sui quali i colori s'impastano sistematicamente, in una preoccupazione estrema della pulitezza delle tinte da stendere sulla tela.

Quanto al quadro, esso è piuttosto una bianca superficie geometrica da riempire di campiture altrettanto illibate e geometrizzanti: a lungo, il pittore calcola tra sè l'efficacia d'un triangolo d'oltremare opposto ad una losanga di giallo cromo, e le linee perfette, d'un nero assoluto, costituiscono in un arabesco filiforme, quasi metallico, il disegno commosso e turbinoso d'altri tempi: tutto aspira ad una ideale oggettività compositiva e il quadro, senza modello, senza rapporto alcuno con la natura circostante o con la viva realtà dell'ambiente vissuto dall'artista, è piuttosto una carta da musica da riempire di colori invece che di note, ma con lo stesso desiderio di raggiungere una superiore « musicalità » di toni e di forme.

Per questo, forse, gli studi dei pittori, da tutte quelle necessità che avevano fino a trenta o quarant'anni fà, d'un lucernario, d'una stufa per il modello, d'un buon corredo di trespoli e cavalletti, oggi sono pervenuti alle esigenze d'una qualsiasi stanza abitabile, meglio se razionale e in quartieri insignificanti, moderni: in tal modo può servire d'ambiente anonimo al pittore che vi lavora come un artigiano specializzato, assai spesso con la stessa sistematicità d'un intarsiatore di legni.

Negata, dunque, alla « divina » Natura la prerogativa di circondare l'artista delle sue infinite bellezze o, per lo meno, respinta questa realtà circostante sul piano della vita d'ogni giorno dalla quale l'artista può trarre un qualsiasi spunto, subito astrattamente configurato, l'uomo è solo nella sua operosa fatica e, in certo senso, si specchia in se stesso, nella propria fantasia: per molti, anzi, addirittura nell'Inconscio.

●

Non è un caso dunque che, tra tutti i problemi dell'arte, quello della « composizione » si manifesti in primo piano e in modo singolarmente oggettivo, quasi in un serissimo giuoco della fantasia. Non è più il mondo nella sua varia e spettacolare essenza a costituire la materia creativa del pittore: ma un suo mondo di forme schematiche, astratte, che aspirano ad essere « oggettivate » in una distaccata armonia compositiva.

Se, dunque, fino a ieri la composizione era come una impalcatura di sostegno e di risalto alle immagini umanamente create e riconoscibili, oggi essa vive, per così dire, di se stessa, aspirando ad una assolutezza incomparabile con la realtà esterna. Ciascuna opera, insomma, è una composizione che si oppone alla pittoresca natura, come essenziale armonia, fatta di accordi metrici e spaziali.

L'importanza critica e didattica di tale modo compositivo è quanto mai ovvia, perchè, liberata dalla cosiddetta « scoria » del verosimile, l'arte ci si presenta nella sua schematicità razionale, invitandoci a considerare anche l'opera del passato, prima d'ogni altra cosa, come una « composizione » di colori e di forme, nella sua figurata purezza.

Ma questa validità critica e insegnativa in tanto si dimostra efficace in quanto giunge ad una riduzione « ad absurdum » del fatto artistico: infatti viene a mancare l'altro elemento, sempre presente nella vitale manifestazione artistica, e cioè l'elemento « umano ».

In un artista grandissimo del passato, questa dialettica dei due elementi può esser colta con chiarezza e ci insegna molte cose: questi è Piero della Francesca.

Vogliamo considerare di lui una pittura che pare un teorema: la « Flagellazione » d'Urbino.

Quest'opera esemplare ebbe origine dalla più normale, per quanto dolorosa, occasione pratica: fu ordinata al pittore per ricordare il tradimento tessuto contro Oddantonio di Montefeltro ucciso da un complotto di sicari. Doveva essere un quadro di « pietà » (come si diceva) e, insieme, un monito ai cittadini. Nulla di più determinato e circoscritto per la libera fantasia del grande pittore: ma ecco, ancora una volta, che il vincolo così ristretto e perentorio sembra costituire non un limite, ma un incentivo alla creatività di Piero della Francesca. Egli pensa subito di alludere al tradimento che condusse Cristo alla morte, attraverso un paragone tra il fatto contingente e quello diventato argomento di fede. In primo piano, a destra, infatti, al centro di una via deserta sta il giovine ignaro, tra i suoi infidi amici: a sinistra, sotto un porticato di cristallina purezza, Gesù è legato alla colonna e fustigato. I due fatti vengono resi contemporanei dall'accostamento, ma, per magia prospettica, l'uno è sul piano della storia contemporanea, l'altro viene evocato in proporzioni minori (giustificate, però, dalla prospettiva) come in un improvviso « colpo di sonda », nella storia e nella religiosità.

Un simile, straordinario modo di comporre, ch'io sappia, è solo di Piero della Francesca: e fu proprio di lui, appunto perchè della « composizione » ebbe un concetto essenziale, come d'un risultato palpitante e vivo della dialettica tra geometria astratta e realtà figurativa. Composizione, per lui, era intavolatura entro ritmi geometricamente puri, d'un fatto di vita, perciò stesso assunto alle più alte sfere della spiritualità. Noi ci attenderemmo, infatti, da lui, che a simili teoremi compositivi corrispondesse un mondo pittorico anche tecnicamente sintetico e astratto, come avviene in Paolo Uccello: egli invece non rifiuta neppure l'esperienza del minuto realismo tecnico dei fiamminghi, di cui ebbe diretta esperienza, purchè sia posto a servizio d'una incrollabile monumentalità compositiva e d'una superiore impassibilità.

Diverso, in questo, da Masaccio, tutto intriso d'una plastica immedesimazione della vita, egli giunge a pulviscolari finezze ottiche, pazientemente studiate sul vero, per contrapporle alla astratta composizione geometrica e prospettica.

Ritmo e prospettiva non ebbero bisogno, per lui, di richiami alla musica, come avverrà per il modo di comporre, per esempio, d'un Kandinsky che scriveva: « La musica già da secoli è l'arte che non ha adoperato i suoi mezzi per ritrarre le manifestazioni della natura, ma bensì come mezzi di espressione della vita psichica dell'artista... » così nella pittura moderna, egli dice: « avviene la ricerca del ritmo, secondo una costruttività matematica, astratta ».

Avendo l'artista moderno, sia pure in una sublime illusione, assorbito tutto in un modo di comporre senza rapporto con la figurabilità della vita, ha rinunciato ad uno dei termini dell'ideale dialettica dell'opera d'arte e si è isolato in una sfera d'intellettuale compiacimento della quale solo pochi spiriti speculativi gustano il « linguaggio segreto ».

Valerio Mariani

Piero della Francesca - Urbino «Flagellazione» (foto Alinari)

MONTANARINI - Disegno

Oltre il dialogo di Hemingway

Può, l'ossessione della parola, diventare liberazione, o più semplicemente, divertimento? E' una domanda alla quale difficilmente può rispondere, col meglio della sua opera, Hernest Hemingway, senza dubbio massimo narratore vivente. Il fatto è che il suo innegabile cinismo, e la sua innata disperazione di non poter poggiare su un qualsivoglia « back ground », lo portano ad esasperare, in una impensata variazione di ritmi, una intima monotonia d'ispirazione. E' maestro nel particolare, più dialogato, anatomizzato, direi, che descritto o trasmesso. Sicchè i personaggi vivono di parole, senza che esse siano vuote, pur non avendo anima o voce.

E' uno stato d'animo che vien ripetuto in una scala polifonica che ha del miracoloso.

Non potrò mai dimenticare la prima impressione che ebbi; leggendo due delle più famose « short-stories » « Gli assassini », e « Le nevi del Kilimangiaro »: due situazioni diverse, due atmosfere fortemente simili: la vita che sfugge, e che il solo desiderio di ritardare il momento della fine rende suggestivamente grandioso, senza strepiti, con un linguaggio da scala a chiocciola, da cerchi concentrici che risalgono alla radice. Parole monche, frasi che si intersecano, paure che riecheggiano, amori che ritornano, rancori che riaffiorano, passioni che si spengono. Il tutto, ovattato in una nebbia di fatalismo crudo, come primitivo, quasi che la pulviscolare anima dei protagonisti si adegui al vuoto solenne dell'incombente destino. Una cameretta d'albergo, nel primo caso, le immense nevi delle altitudini inviolate nel secondo; ed è una frase, continuamente martellata, trasformata in cento modi, mortificata con mille aggettivi, che fornisce il « la » a questa sinfonia. Invano vi ricerchereste il levigato compiacimento eufonico di colei che, egregiamente scoperta per l'Italia da Cesare Pavese, risulta tuttora essere la più complessa maestra del dadaismo del nuovo continente, Gertrude Stein. Qui, l'altalena tra aggettivo e sostantivo, è determinata da uno sbigottimento d'impotenza a centrare il proprio « io » nell'ampiezza delle tradizioni. Ed è per questo che nasce quel non so che di « shocking », oltre il quale è l'insoddisfazione, macerata dall'emozione di sentire e non dire, di soffrire e non vedere, di parlare e non comunicare.

La sua fama venne dalle più ampie costruzioni del romanzo, ma, se noi confrontiamo alcune scene di accostamento lirico, e vorrei dire psicologico, nell'« addio alle armi », con quelle estremamente tipiche del primo dialogo ricalcante il passato, tra l'uomo e la donna, nelle « nevi del Kilimangiaro », noi non possiamo non dare il privilegio della scelta al secondo paradigma, tanto è evidente la soffocante e soffocata semplicità di due cuori, che cercano l'unisono, e lo trovano nel momento precedente alla dissoluzione della carne.

Donne diafane straordinariamente incorporee, ma nelle quali tu avverti la diffidenza di colui che non va oltre al limite del costume del proprio sesso, e si trastulla nei piccoli sotterfugi descrittivi, per dare estro e sostanza al solo protagonista, uomo folgorato dal bagliore di una vigilia troppo lunga, nella quale la catarsi ha solo l'amaro di ciò che non è compiutamente vissuto.

Quanto male abbia fatto, alle giuste proporzioni del successo originale, la riduzione cinematografica di « Per chi suona la campana », non è qui il caso di precisare. Certo è, che se un pregio rimane a quest'uomo, che ha saputo districarsi nel viscidume della cronaca per cercare di comprendere una epopea di moribondi, questo non è altro che il suo dialogo turgido di atmosfere, violento di sottintesi, spavaldo di pretese, tronfio di desideri. Ed è quel dialogo, che dipana il misterioso filo d'Arianna, e l'inverosimile labirinto di « avere e non avere ».

Eppure, egli non era fatto per la contaminazione dei sentimenti, per la abborracciatura perfetta delle impressioni. Partito alla ricerca dell'anima europea, attraverso fragori del primo cataclisma mondiale, benchè combattesse da ardito sul nostro fronte, e potesse quindi cogliere, con cruda obiettività, le sublimi alternative del nostro già macero individualismo, rimase attaccato al vergine candore dell'ingenuità primitiva, a quel suo giovane Nick, protagonista semplice e scanzonato di mille piane avventure, il fanciullone che ha della natura il senso di una addormentante armonia.

Il giornalismo l'ha tradito, e, forse, in definitiva l'ha salvato. Non si può non ricordare, a questo proposito, il giudizio del suo primo critico italiano, il compianto Carlo Linati, che dice: « E' una prosa scarnita fino all'osso, tutta a frasi brevi, telegrafiche, ottenuta col minimo impiego di parole, tutte a toni e a chiazze, come la prosa di qualche scrittore impressionista: senonchè, dentro a quell'asciuttore, voi sentite trascorrere una vibrazione, ironia tutta nuova, che, si direbbe, il sogghigno di uno che freme, sì, e s'addolora per le scelleraggini a cui assiste, ma anche ne sorride, e fa spallucce, perchè il mondo, infine, ne è talmente riboccante, che una più e una meno..... ».

Esatto. Ma occorre cercare oltre i puntini, e spiegarsi freddamente la consistenza della sua originalità, e domandarsi criticamente se essa sia giustificata più dalla volontà che dall'estro.

Arido come tutti gli aristocratici del pensiero, egli accosta l'uomo della strada, quasi per impadronirsi della sua volgarità, e farne emblema di quella civiltà che vorrebbe disprezzare, e di cui in fondo è il più schietto prototipo. A differenza di Steinbeck, nel suo delinquente o nel suo uomo perduto, non brilla l'idealistica storia eterna del platonismo immortale. E fosse almeno un verista, della allucinante forza di Faulkner, o della scottante promiscuità di Cain! E' semplicemente un Narciso provvisto di forze stilistiche spaventose, di una padronanza di lingua da far paura ad un D'Annunzio redivivo; con la semplice differenza che non essendo nè lirico nè drammatico, può passare per verista, con le caute sfumature di un errabondo vagheggino, che cerca di distruggere l'« io », per moltiplicare i fantocci di un dialogo maestoso, attraverso le pieghe di un'eloquenza implacabile.

E' sicuramente il primo, che ha saputo avvertire la crisi che impigliava il divenire del romanzo contemporaneo, ed è altresì il primo, che abbia cercato di ovviari, con patteggiamenti formali, che se non sono decisivi, per lo meno aprono gli orizzonti ai numerosi epigoni, dai quali un giorno emergerà lo scrittore nuovo.

La sua fama non è, oggi, al momento culminante. Sembra cedere al vezzo di ancor più complicate malversazioni dello spirito, di ancor più tortuose esplorazioni della psiche.

Il suo ideale maestro, Sherwood Anderson, ha melanconicamente assistito al continuo tradimento di quella soffusa pateticità campagnola, di quella mirabile freschezza bozzettistica, dalla quale l'alunno aveva istintivamente preso le mosse. Ma crediamo che mai tradimento fu così compiacente, verso un mondo che desiderava esperienze nuove e contatti fuori quadro.

Ma chi va con lo zoppo, impara a zoppicare. E scoprendo l'Europa, Hemingway, l'uomo che era rimasto agli *slangs* degli atleti, dei farabutti, dei cacciatori e dei perduti, si crede a un tratto autorizzato a interpretare un mondo di antinomie politiche gigantesche, fino a farsene il suo censore assoluto. Ritorno all'origine giornalistica di un uomo, che forse non avrebbe mai dovuto spiegarsi il perchè e il come di un tramonto di idee non sue.

Bisogna augurarsi una pronta liberazione, e un vigoroso ritorno al suo mezzo tipico d'espressione: a quello scavamento attraverso parole, e virgolati che sembrano uscire da una bocca amara, da un'ugola riarsa, da un cuore finito. Solo così, e a questo patto, egli darà il capolavoro, che ingegno e preparazione legittimerebbero fra breve. Se non dovesse riuscire, poco male: vorrà dire che preso nel mezzo di un vortice, a cavallo di due mondi, senza riuscire a tenersi a galla, non s'è lasciato sommergere. Con un invito a quelli che verranno, di far meglio e di entrar dentro.

Egli ha fornito la chiave, ha creato un tipo, ha dato gli strumenti. Occorre qualcuno che infine creda a qualchecosa e che, fortemente credendo, non sciupi i tesori d'intelligenza e, se vogliamo di astuzia, che questo scrittore gli ha fornito.

Tesori, che aspettano un forziere, non soltanto per la custodia, ma anche per la necessaria trasformazione in materia viva. Altrimenti l'ossessione della parola è soltanto un giuoco, che clamoreggia nel baratro del nulla.

Luigi Somma

● Giuseppe Verdi è stato commemorato a San Gallo con una riuscita manifestazione nel corso della quale il maestro Piero Coppola ha parlato sulla vita e le opere del compositore italiano.

● A Desenzano del Garda il prof. Cevese ha commemorato Bach. Per l'occasione è stata eseguita una audizione di musica classica del compositore tedesco.

● Il prof. Marcazzan ha commemorato a Milano, su iniziativa della « Dante », il poeta Giuseppe Giusti. Per l'occasione sono stati premiati gli studenti vincitori della gara di composizione indetta dal Comitato milanese.

● Numerosi membri dell'Unesco ed altre eminenti personalità hanno ascoltato la conferenza tenuta a Firenze dal conte Giuseppe Dalla Torre su « Il Giubileo della Divina Commedia ».

● A Palazzo Firenze, in Roma, l'on. Corbino e il ministro La Malfa sono intervenuti alla conferenza tenuta dal professor Benedetto Migliore su « Virgilio sospeso, Rifeo beato ».

● La « Dante » di Nardò ha svolto, nel primo semestre dell'anno in corso, una intensa attività culturale, promuovendo conferenze, gite culturali, concerti ed altre manifestazioni.

IL NEOUMANESIMO CALABRESE
e la "Hierosolyma,, del Toraldo

L'altro anno, il 24 d'aprile, si compirono i 50 anni dalla morte di Giuseppe Toraldo, quest'anno si compiono i 50 dalla pubblicazione che suo nipote Felice fece presso l'editore Desclée, dell'opera più nota dello zio, rimasta inedita, voglio dire la *Hierosolyma Liberata e versibus Italicis in Latinos conversa*. Una delle prime copie dovè essere quella offerta a Giovanni Pascoli, allora professore all'Università di Messina, che ne rimase, scriveva, stupito. Una non delle ultime dovè essere quella presentata a me, che nell'autunno del 1901 ero stato nominato professore al liceo Maurolico di Messina e tra i miei scolari avevo un altro nipote del traduttore, quello che è diventato ed è il generale Orazio Toraldo di Francia.

Messina allora, tutta Messina, grazie anche alla preseaza e al prestigio del Pascoli, viveva un'ora di umanesimo o di neoumanesimo che dir si voglia. Io, più di tutti partecipe di quel clima, nel novembre del 1901 passavo lo stretto diretto a Reggio per assistervi a una commemorazione di Diego Vitrioli, scomparso nel 1898, e prendevo il mio primo contatto con la Calabria.

Di Diego Vitrioli è costume dir bene, non ostante la sua posizione di borbonico impenitente, avverso all'unità della nazione italiana, da quando il Carducci, che nei suoi giudizi d'arte non guardava alle etichette politiche, ebbe a lodare le *Elegie Pompeiane*, paragonandole e anteponendole a quante di meglio ci lasciarono i grandi artieri dell'umanesimo. Era passata nell'anima di quel moderno qualche particella di quella di Ibico che Amore cacciava con ogni genere di lusinghe nelle inestricabili reti di Cipride? o di quella di Nosside che al nostro Romagnoli non piaceva, ma che pur scrisse: « Di quante gioie esistono, nessuna è più dolce dell'amore. Io al confronto sputo anche il miele »? o di quei poeti che noi non possediamo ma ai quali Pindaro allude, quando celebra Locri per la sua devozione a Calliope e ad Ares? Il Vitrioli compose anche versi greci. La teoria della trasmigrazione delle anime è pitagorea e in certo senso calabrese. Certo dopo la scomparsa di lui uno spirito poetico — di poesia latina umanistica — non ha cessato di abitare e alitare in quelle terre che sono la estrema punta dello stivale d'Italia.

Contagiati più o meno dall'imitazione pascoliana, sono succeduti a lui Francesco Sofia Alessi, il maestro elementare di Radicena, nato nel 1873 e scomparso nel 1943, e Giuseppe Morabito di Reggio, nato il 2 gennaio 1900, alle soglie di questo felicissimo secolo, e ora professore, come ero io nel 1901, di lettere classiche nel liceo Maurolico di Messina. Per qualche tempo a Gerace Marina v'è stato anche un concorso di poesia latina, internazionale come quello di Amsterdam. Si chiamava dal nome del fondatore Premio Triumviri. Vi concorse e ne uscì vincitore nel 1926 anche il Weller, uno dei migliori neoumanisti tedeschi, col suo poema *Hospes Tarentinus*.

•

Con tutto questo movimento neoumanistico della regione va messo in relazione il Toraldo, il quale, contemporaneo e anzi, si può dire, coetaneo del Vitrioli, si presenta però come figura indipendente da lui e diverso dai successori citati: non poeta cioè originale, ma traduttore. Chè di poesia sua originale io conosco, stavo per dire, si conosce poco: i versi composti per l'ufficiatura della Beata Vergine Maria di Romania, cioè dell'Oriente Romano, approdata prodigiosamente a Tropea al tempo delle persecuzioni iconoclastiche, da cantare in onore di lei nella festività del 27 marzo, anniversario del giorno nel quale la sua protezione salvò la città da un terremoto che fece strage delle città vicine. Le poesie sono un inno da cantarsi ai primi vespri e due odi saffiche alla maniera oraziana da cantarsi al mattutino e alle laudi:

> Nomen adducens bona tanta nobis
> Et tot avertens mala dira, numquam
> Pectore et numquam labiis recedat,
> Inclita Virgo.

•

Ma di regola, come dicevo, il Toraldo fu traduttore o che a lui, pio sacerdote tutto raccolto nell'esercizio del suo ministero e nell'insegnamento, che prestava gratuito nel seminario, di teologia e di lettere classiche, mancasse l'estro al libero volo o che timidezza l'impacciasse. Ingannava i suoi ozi nell'assiduo commercio con le Muse italiane, giacchè da quelle tradusse in Latino, a tacere del *Cinque Maggio* del Manzoni, la *Divina Commedia* tutta in distici elegiaci e la *Gerusalemme Liberata* in esametri eroici, tutta anche questa. Della *Divina Commedia* tre canti soli possiamo noi leggere pubblicati nel 1921 nell'*Alma Roma* del compianto Fornari, tratti tutti dalla cantica prima (il terzo, il decimo, il decimo quarto) e la *Gerusalemme* intera nella citata edizione Desclée.

Qualcuno potrebbe dire che il traduttore non è poeta, che vuol dire creatore, e voler mettere il Toraldo senz'altro da parte per definizione, quando si parla di poesia neoumanistica. Ma io non sono di questa opinione, perchè non so per quale più giusto titolo siano entrati a far parte della letteratura italiana Agnolo Firenzuola e Annibale Caro che per il travestimento dell'*Asino d'oro* e dei *Discorsi degli animali* il primo, il secondo per quello dell'*Eneide*. In questa materia delle traduzioni tutto sta a vedere quale sia stato il proposito del traduttore, chè, se l'intenzione sia stata quella di far cambiare di veste linguistica il testo in questione al solo scopo di far conoscere ad altro pubblico il suo contenuto, senza il concorso della ispirazione, questo fine non ha che vedere con la letteratura; ma se una traduzione si faccia non per commissione, sì spontaneamente da persona animata dal desiderio di rivedere in altra spoglia quel sogno che traduce, la questione allora si presenta diversa e siamo nella repubblica dell'arte e della poesia. Ora questo è il caso della *Hierosolyma* del Toraldo, il quale, *anima naturaliter Vergiliana*, al cospetto della *Gerusalemme* del Tasso pensò di restituirla alle fattezze della Camena virgiliana, la mamma sua. E questo resta il carattere dell'opera, il quale si rivela già nel *Prologus* di ben 18 versi che il Toraldo premise alla *Hierosolyma*, estraneo al Tasso e derivato dai quattro versi *Ille ego qui quondam* che, secondo antichi biografi e commentatori di Virgilio, Vario, suo postumo editore, avrebbe cancellati dall'inizio dell'*Eneide*. Mancanti nella edizione variana, essi mancano dunque nei nostri più antichi manoscritti che la riflettono: riaffiorano in codici più recenti, più rispettosi della mano stessa di Virgilio che del giudizio di Vario, se pur quel racconto è vero, e diverso è stato verso loro il contegno degli editori moderni, dei quali chi li stampò in testa dell'*Eneide*, chi no, chi li stampò con caratteri diversi. Il Toraldo ne ebbe stimolo a questo Prologo suo. E non contento, vi inserì anche un'altra reminiscenza virgiliana, dalla Ecloga nona:

> Non ego sum vates, anser verum inter
> [olores.

•

Qualche altra prova di questo virgilianesimo? Chi non ricorda nel Tasso l'arrivo dei crociati in vista di Gerusalemme

> Ali ha ciascuno al cuore ed ali al piede
> Nè del suo ratto andar però s'accorge
> . . . .
> Ecco apparir Gierusalem si vede
> Ecco additar Gierusalem si scorge
> Ecco da mille voci unitamente
> Gierusalemme salutar si sente
> (Canto III, ott. 3)

E il Toraldo non senza efficacia

> Militum habent alas ardentia corda, pe-
> [desque
> Haud celerem advertunt cursum
> . . . .
> En Solyma apparet Solymam monstrant-
> [que vicissim
> Omnes et Solymam laeta una voce sa-
> [lutant

A questo punto il Tasso introduce la similitudine, ben naturale in quell'avanzato cinquecento memore e continuatore delle più grandi scoperte geografiche, di un audace stuolo di naviganti che dopo molto errare discopra il disiato suolo e

> Il saluta da lunge in lieto grido

Questo verso Torquato si era fatto prestare dal suo maestro Virgilio

> . . . . humilemque videmus
> Italiam, Italiam primus conclamat
> [Achates
> Italiam *laeto* socii *clamore salutant*.
> (Aen. III 522-524)

Orbene: restituendo la parola stessa di Virgilio, nella *Hierosolyma Liberata* il Toraldo converte:

> Eminus optatam cum invisit denique
> [terram
> Vox una est cunctis *laeto* et *clamore*
> [*salutant*.

Qui il traduttore è penetrato così a fondo nell'interpretazione del suo testo da quasi plagiarne la fonte, sostituendo Virgilio a sè stesso. Il nipote editore ha messo in evidenza il presentarsi di simili plagi in proporzioni maggiori due volte. Il caso minore si osserva nel canto decimoquarto della *Gerusalemme*, ove Ugone appare in sogno a Goffredo e questi

> Gli stendea. . . . .
> Tre fiate le braccia al collo intorno;
> E tre fiate, invan cinta, l'imago
> Fuggia qual leve sogno od aer vago.
> (ott. 6ª)

Il Toraldo, cedendo la parola a Virgilio:

> Posthac ter quaerit *circumdare bracchia*
> [*collo*
> *Ter frustra* et *comprensa manus effugit*
> [*imago*
> *Par levibus ventis volucrique simillima*
> [*somno*.

Le parole in corsivo sono quelle con le quali è descritto da Virgilio il vano abbraccio di Enea all'ombra di Creusa nel libro secondo dell'*Eneide* (v. 792 sgg.), e quello egualmente vano nel sesto al padre Anchise giù nell'Elisio (v. 700 sgg.).

Più notevole per l'ampiezza l'altro caso avvertito dal nipote. Il Tasso nell'ottava 90ª del canto duodecimo, a ritrarre il disperato dolore di Tancredi per la morte di Clorinda, non aveva trovato di meglio che rifare a suo modo i versi con i quali Virgilio, a ritrarre la pena infinita di Orfeo, aveva rievocato dal fondo della sua esperienza contadina i dolci lai della povera *luscinia* per il suo nido violato da un villano senza cuore, quali egli li aveva ascoltati gemere nella notte tra i silenzi della boscaglia mantovana. Il Toraldo ha rinunziato a ritradurre in suo Latino l'Italiano del Tasso e ha ritrascritto i versi del suo Virgilio:

> Qualis populea maerens philomela sub
> [umbra
> Amissos queritur fetus quos durus arator
> Observans nido implumis detraxit: at
> [illa
> Flet noctem ramoque sedens miserabile
> [carmen
> Integrat, et maestis late loca questibus
> [implet.
> (Georg. IV 511-515; Toraldo, p. 243)

A dar più precisa idea dell'importanza che nella tecnica del Toraldo assumono questi imprestiti e questi plagi virgiliani, nessun luogo della *Hierosolyma* mi appare più adatto delle querele di Armida abbandonata da Rinaldo (Canto XVI, ott. 56 segg.). Nell'analogia delle situazioni il Tasso si era ispirato al quarto libro dell'*Eneide*, e ad esso risale il Toraldo, ricomponendo con pazienza laboriosa nel suo disegno gli aurei tasselli virgiliani.

> *Talia dicentem* bellax *aversa tuetur*
> *Huc illuc volvens oculos totumque per-*
> [*errat*
> *Luminibus torvis* et probris *ora resolvit*
> [(III, 457)
> Non te, crudelis, genuit generosa Sophia
> Actio et illustri nec enim tu *sanguine*
> [*cretus* (IV, 191)
> Sed maris insani edidit intractabilis
> [unda
> In silvis genuit te *duris* rupibus *horrens*
> *Caucasus Hyrcanaeque admorunt ubera*
> [*tigres*.
> *Sed quid dissimulo?* num humani pec-
> [toris ullum
> Ille dedit signum? anne unquam est
> [*miseratus amantem?*

E si potrebbe seguitare fino alla fine del discorso

> *dabis, improbe, poenas*
> Et cum *mors anima gelidos* seiunxerit
> [*artus*
> *Saepe vocaturum* te Armidam *nomine*
> [*spero*

E' stato soppresso nella versione il confronto della durezza di Rinaldo con la continenza del filosofo Senocrate, inespugnabile alle seduzioni di Prine: confronto veramente ricercato ed accademico.

•

Determinato così nel mosaicismo virgiliano il carattere fondamentale della *Hierosolyma* del Toraldo, bisogna convenire che nel testo stampato dal Desclée errori vi sono, non pochi. Credo che, quando nel 1900 si procedè alla stampa, bene sarebbe stato affidarla a un latinista provetto, che, avendo sott'occhio il manoscritto ancora in via di elaborazione, avesse saputo leggere tra le righe e sotto le cancellature, raddrizzando senza esitazione qualche verso sbagliato per deficienza o per sovrabbondanza tra tante centinaia, correggendo qualche forma manifestamente errata, come nel canto nono l'*Arabos* di p. 172 mentre nella stessa riga della pagina opposta 173 si legge all'accusativo *nudos Arabes*, come l'*utriusque* per *utrisque* al v. 5 del canto dodicesimo. Con opportune note si sarebbero potute spiegare anche alcune lacune della versione, che sono poi volontarie scorciature e omissioni, quale quella della maliziosa ottava 32ª nel canto quarto, descrittiva della raffinata civetteria di Armida: ottava, che già aveva condannata Scipione Gentili, l'illustre fratello di Alberico, nelle *Annotazioni sopra la Gerusalemme Liberata*, richiamandosi a Quintiliano VIII, 3, 47. Soprattutto si poteva richiamare l'attenzione del lettore su le interpretazioni del testo che non sono le correnti, le quali, se pure errate, non dànno tuttavia diritto a concludere per la negligenza dell'autore, quasi il Toraldo ignorasse o disprezzasse i sussidi che avrebbero potuto giovargli a trovare il vero. Al contrario nel canto terzo egli ha posto in bocca alla scolta che nell'ottava 9ª dà a Gerusalemme l'allarme dell'arrivo dei crociati, un verso della *Jerusalem Liberata* del Parente (Napoli 1824): *Ferte citi ferrum, date tela, et scandite muros*. Se dunque interpretazioni non adeguate al testo vi sono, questo non vuol dire che esse vi sarebbero rimaste. Il nipote editore ci avverte che d'ultima lima mancò. Prima che il torso uscisse rifinito dalle mani dell'artefice industrioso, l'esile senile stame si logorò, si ruppe.

Vediamo dunque qualcuna di queste errate interpretazioni. Eccone due del canto duodecimo, il canto, diciamo così, di Clorinda, l'eroina nella quale il Tasso fuse i tratti della Cariclea di Eliodoro con quelli della Camilla di Virgilio.

> Ma ecco ormai l'ora fatale è giunta,
> Che il viver di Clorinda al suo fin deve:
> Spinge egli il ferro nel bel sen di punta
> Che vi s'immerge, e il sangue avido beve
> (ottava 64)

Chi beve quel purissimo sangue di vergine destinata al Paradiso? Per me, forse per tutti, il « ferro » come precisamente nella *Eneide* XI, 804 è l'*hasta* di Arunte che *bibit cruorem*. Per il Toraldo sembra bere... Tancredi:

> Illius in gremium formidandum abdidit
> [ensem
> Educensque avido calidum bibit ore
> [cruorem

Grammaticalmente può stare, e Clorinda era ancora per Tancredi il « barbaro discortese » dell'ottava 61ª. Ma questo Tancredi, che *beve con lo sguardo* il sangue del suo nemico, come Rosmunda, è roba da Longobardi e da Prati, non da Tasso, nè da cavaliere crociato.

L'altro luogo è poco più sotto, all'ottava 66ª, dove l'ultimo saluto che la morente rivolge all'uccisore, il famoso

> Amico, hai vinto. Io ti perdon... Perdona

diventa nel Toraldo

> Vicisti, tibi parco, ait, et mihi parce
> [cadenti
> Tu quoque

Lo so. *Parcere* è virgiliano: *parcere subiectis*, mi ammonisce la mia Giuliana presente a questa scrittura: ma su la bocca di quella languente quel *parco* suona falso. E me ne dispiace anche per il Piacentini nella sua *Hierosolyma Vindicata* (Forlì, 1673)

> Vicisti, o carus: tibi parco. Tu quoque
> [parcas

Ignosco era l'espressione giusta, o *veniam do* col Frambaglia (*Godefreis seu Jerusalem Liberata*, Torino 1786)

> Vicisti, veniam do, da mihi, amice, vi-
> [cissim

Ed ecco ora altre due false interpretazioni dal libro ventesimo nella uccisione di Gildippe per mano di Solimano. Dice il Sultano alla guerriera nel testo italiano

> Meglio per te, se avessi il fuso e l'ago
> Che in tua difesa aver la spada e il vago
> (ottava 95)

La spada è evidentemente quella di Gildippe che sperava sua salvezza da essa e dall'amante. Ma il Toraldo modifica la supposta speranza, e da quella spada si sarebbe ripromessa Gildippe la salvezza dell'amico:

> melius te quippe iuvaret
> Nunc acus et fusus, quam armis defen-
> [dere amicum.

Il Frambaglia più esattamente

> Quanto prodesset melius tibi fusus acus-
> [que
> Quam prodesse queat lascivus amator
> [et ensis.

Poi all'ottava seguente Solimano

> Drizzò percossa temeraria e fera
> Che osò, rompendo ogni arma, entrar
> [nel seno
> Che dei colpi d'Amor degno sol era

Il Toraldo

> concitus ira
> Horrendum telum, quod crates rumpit,
> [amicum
> Coniicit in pectus, tanto non vulnere
> [dignum

Amicum pectus « il caro seno » di Gildippe. Caro a chi? a Solimano? No certo. Sarà dunque qui come a pag. 245 un omerismo: φίλον ἦτορ, φίλον κῆρ ? Non mi piace. Nè mi piace quel *non tanto vulnere dignum*. Meglio forse *non illo*. E forse qui operò quel medesimo senso di ritrosia che nel canto IV indusse il Toraldo a sopprimere l'ottava 32ª. Il Piacentini indubbiamente meglio

> penetravit et illud
> Pectus, quod solos ictus admisit Amoris

Anche il Frambaglia

> adeo atroci contorsit vulnere ferrum
> Armis ut fractis gremium penetrare sit
> [ausum,
> Quod jaculis fuerat dignum dumtaxat
> [Amoris

Veramente la stampa ha *signum*: ho corretto io.

Vincenzo Ussani

DUE RIFORMATORI

Due libri usciti recentemente mostrano quale profondo spirito religioso animasse in Inghilterra i pionieri della riforma sociale della passata generazione, e con quale intensità la loro vita ne fosse posseduta, tanto da mutare per essi il lavoro in una specie di missione. I libri sono « Bermondsep Story », di Fenner Brockway (Allen and Unwin, Limited, 40 Museum Street, London W.C.1. - prezzo 15 scellini), e « A life's work », che è l'autobiografia di Margaret Bondfield (Hutchinson and Company, Limited, Stratford Plae, London W. 1 - prezzo 21 scellini).

Il Volume del Brockway è la storia del Dott. Alfred Salter: un uomo che avrebbe potuto trascorrere una vita agiata, e preferì invece la via dell'abnegazione, che fu per lui come suole accadere la via del pieno sviluppo della propria personalità.

Nato a Greenwich da genitori borghesi nel 1873, Salter, quand'era studente al Guy-s Hospital prometteva di compiere uan carriera brillante, e redditizia (brillante fu la sua carriera, ma redditizia proprio no). Ancora giovanissimo, la sua fama di medico aveva rinonanza europea, e quando ci si aspettava che egli impiantasse uno studio in qualche quartiere elegante di Londra, Salter prese la sua decisione. Sposatosi, acquistò una bottega negli *slums* di Bermondsey, un sobborgo sulla riva meridionale del Tamigi, vivendo del suo piccolo commercio e usando una parte del negozio come stanza di consultazione. Andava in giro in bicicletta, « dottore dei poveri » a sei pence per visita.

Uomo profondamente religioso, le sue convinzioni espresse nell'opera sociale e politica che durante tutta la vita accompagnò la sua attività di medico. Non uso a compromessi, non ricoprì mai cariche politiche; ciò che accettava, lo accettava e predicava assolutamente: l'astensione dal fumo e dagli alcoolici, il pacifismo. Il suo ultimo discorso alla Camera dei Comuni, quando già era gravemente malato, fu una protesta contro l'intervento inglese nella seconda guerra mondiale. Morì nel 1945.

E' nella politica locale che la sua attività ha lasciato i segni più duraturi. Mutò enormemente l'aspetto di Bermondsey e la vita dei suoi abitanti; le strade si riempirono d'alberi, le case misero i fiori alle finestre, la vecchia desolazione fu allietata dalla gioia dei giardini. I servizi pubblici, dal campo dell'igiene a quello culturale, attraverso l'attenzione generale. Molto di tutto questo fu distrutto durante l'ultima guerra, e forse Salter morì di crepacuore; ma il senso ultimo di una vita come la sua, quale ci appare nel bel libro del Brockmay, non può in alcun modo andare perduto.

Alla fine del suo libro, miss Bondfield scrive: « Alcuni pensano che sia possibile stabilire relazioni economiche e internazionali prescindendo dalla religione. Io personalmente non lo credo: per me c'è solo una forza che possa cementare tali relazioni, ed è l'amore del prossimo ispirato dall'amore di Dio e della giustizia divina ».

L'autrice nacque in condizioni più disagiate del dott. Salter; commessa nei negozi di stoffe di Brighton e di Londra, imparò presto che cosa sia tirare avanti con quindici sterline all'anno (con beneficio problematico), di vitto e alloggio. Testimone dei primi vagiti del partito laburista, la sua esperienza contribuì non poco a far breccia nelle barriere della repressione: perchè repressione ci fu, e se qualcuno non ci crede farà bene a leggere queste pagine. Ancora oggi, dopo tutto ciò che fortunatamente si è fatto per migliorare le condizioni di allora, non si può leggere senza sdegno la storia del modo in cui donne e fanciulli vivevano e lavoravano solo pochi decenni or sono.

L'azione della Bondfield, che tanto contribuì a render noti i fatti e a prepararne la riforma, autorizza l'autrice più di chiunque altro a fare il racconto di quei fatti stessi; e proprio dal suo racconto possiamo comprendere perchè la sua azione fosse così efficace. Non c'è in lei la minima iattanza, nè l'ombra di retorica; non cade mai nel patetico. Con la massima calma e obbiettività, i fatti si seguono l'uno all'altro con un'esattezza scientifica che ai suoi avversari dovè far mancare il terreno sotto i piedi. E' questa accuratezza di informazione che dà il maggior valore a questo racconto della vita « della prima donna che divenne membro del Consiglio privato di Sua Maestà, e Ministro e membro del Gabinetto ». Una donna sorretta in una vita tutt'altro che facile del suo senso di solidarietà umana.

L'opera eccellente svolta dal National Trust nella manutenzione di case e tenute a beneficio del popolo è illustrata da Clough Williams-Ellis (che già aveva pubblicato un volume sull'argomento) nel suo libro « On Trust rof the Nation, 2 » (Paul Elek, Limited, 36 Hatton Garden, London E.C. - prezzo 2 scellini). Tutti gli edifici storici, le ville, i terreni qui menzionati, offerti dai proprietari in deposito all'amministrazione pubblica, sono mantenuti per il popolo grazie ai contributi di fondi privati. In questo caso, « nazionale » non significa « governativo ».

Williams-Ellis, animato dal suo entusiasmo per questa causa, ha scritto un libro pieno di calore. E leggendo le belle descrizioni che l'autore fa di rovine romane, di torri normanne, di ville inglesi e di tante altre cose, si sente che le ragioni d'entusiasmo effettivamente non mancano.

Hammond Innes, autore di alcuni ottimi romanzi polizieschi ha migliorato il suo già alto livello nel suo ultimo libro, « The Wite South » (Collins and Company, Limited, 14 St. James Place, London, S.W.1, - 9 scellini e 6 pence), la storia di una caccia alla balena andata male nell'Aantartico. L'autore riesce mirabilmente a comunicare al lettore un suo senso di maestosa desolazione, e la sua capacità di far sentire il gelo e l'oppressione di una natura indifferente e minacciosa è superiore a quella di quanti libri ci è capitato di leggere su argomenti simili. Il racconto di per sè è animato ed efficace; ma lo sfondo fa la parte del leone. Un libro comunque da non lasciarsi sfuggire.

Howard Spring

"LE ESCLUSE"

« Com'è triste quando gli addii sono finiti, e il treno non se ne va », dice al secondo atto la signora Teresina. La vecchia signora parla di sè, ma interpreta la vicenda umana di altre otto donne che dimorano nella medesima pensione; e quella pensione è, quasi per tutte, una stazione donde non si sa come e quando ripartire.

Ognuna ha una storia, ciascuna un residuo di speranze proprie e inconfondibili; eppure son tutte accomunate da un'identica angoscia, quasi una certezza irrazionale che, veramente, gli addii son finiti. Le due che potrebbero fare eccezione: una studentessa e una cameriera svaporata, son tanto giovani e tante incaute pur nel sorridere alla vita, che fanno più pena delle altre, come votate a un mistero ferocemente pagano: il sacrificio a una divinità bugiarda; sacrificio doloroso e inevitabile.

Ma le cose, per Clotilde Masci (« Le escluse », Teatro Eliseo), stanno veramente così? Perchè potrebbe darsi che non avessimo capito niente. Certe scene fanno pensare che la Masci abbia riconosciuto nell'uomo la divinità pagana che, parassita del fato e della natura, s'insinua con essi, domina e sottomette: e, in tal caso, la femmina tenta di affermare un principio spirituale, riluttando. In altre scene, assente o sdegnoso l'uomo, la femminilità delle pensionanti si svolge nella più ampia gamma dei richiami; e la attesa, qualunque aspetto voglia assumere, dà un senso monocorde all'agitarsi delle nove donne (il che, è pur detto nel titolo). L'unità tonale del lavoro sarebbe, dunque, ben raggiunta, se la Masci si valesse soprattutto di questo elemento, che chiaramente simboleggia il richiamo del sesso e la coscienza viscerale della maternità. Ma lo svolgimento della commedia contraddice spesso all'istinto, diremmo, anch'esso viscerale dell'autrice, sì che la dialettica conduce molto lontano dall'intuizione poetica, e la polemica imperversa su focherello bene o male acceso, minacciando di spegnerlo. Là dove bisognava spirare ossigeno con attenzione e prudenza, la Masci ha gonfiato le gote, e, un po' per compiacenza a intuitive aspettazioni del peggior pubblico, un po' per dimostrare che anch'ella possiede un vocabolario moderno e fornito, ha soffiato fuori acidi, e spruzzato salive viperine. Forse la Masci ha voluto strafare: e questo potrebb'essere il vero errore della commedia, giacchè le contraddizioni e le incertezze hanno di per sè tanto di femminile, che contribuiscono alla rappresentazione psicologica delle nove donne. Ma non contribuiscono alla validità totale le sparate che prevalgono sui bisbigli, nè quel disordinato puntare (anche dell'autrice) ora su una carta ora sull'altra, mentre è chiaro che ognuna delle protagoniste, di là da ogni contraddizione, aspetta il *jolly* fortunoso.

La Masci è nata per bisbigliare; un po' anche, come tutte le donne, per borbottare: e fin quando si attiene alla propria natura, fin quando segue con notazioni semplici ma intime e vere, il viavai delle piccole ospiti nella piccola pensione, si fa seguire con simpatia e consenso.

La sua stazione ha archetipi nel Carducci autunnale, e nel Gozzano di tutte le stagioni; la sua pensione è in bilico tra Cechov e Sartre; ma alla sua botte, che oltre al rosolio del rotocalco spesso fornisce l'asciutto di una Deledda (anche la Masci è sarda), alla sua botte si spilla volentieri; e ci se ne può aspettare del migliore, se la gromma — come si spera — prevarrà sulle muffe.

La vedova Bianco, padrona della pensione, ha detto addio a qualcosa: all'umanità, penseresti a tutta prima, tanto si presenta chiusa in se stessa ed esosa con le clienti. Sai, in ultimo, che non è vedova, e che sua figlia ha soltanto il nome materno. La signora Teresina non sa rassegnarsi all'addio: aspetta il figlio, di ritorno dal Carso, un povero figlio biondo e ricciuto come un capretto: trent'anni circa, che aspetta. La professoressa Martini (figura che dovrebbe riassumere i migliori fermenti del comune disagio, ma tanto convenzionale da indurci alla citazione del rotocalco) è giunta ai trentasette anni senz'altro documento di presenza nella vita, che una dichiarazione amorosa del quattordicenne Daniele Farrelli. Paulette, mantenuta di un formaggiaio, vive aspettando gli assegni dell'amante e, per il resto, tripudia con tristezza. La signora Giacometti, tre volte vedova e sempre intatta, tende alla macchietta e al riempitivo. Agata, zitellona tra suffragetta e attivista di « un » partito, s'empie lo stomaco di ideali molto vaghi, e li rumina interminabilmente, non senza risentire strani gusti e sapori di cose soltanto appetite. La signora Romualdi, tradita e imbrogliata dal marito, che morendo ha lasciato tutto all'amante, dopo aver silenziosamente sopportato e perdonato, scoppia nella maledizione quando apprende di dover morire di cancro, non avendo i mezzi per operarsi e curarsi. Andreina, la studentessa, e Tosca, la cameriera, son farfalle più o meno vistose, che scherzano ugualmente col fuoco, e sai che saranno bruciate. Tutte costoro convivono in una pensione per sole donne, dove un bel giorno càpita un reduce dai campi di concentramento tedeschi: proprio Daniele, il primo e l'unico innamorato della professoressa.

La miccia accanto alle polveri; immagine tanto più viva, in quanto la Masci scrive a scoppio anticipato: insomma, si prevede tutto ciò che accadrà. Poco male, se l'attenzione fosse legata dall'interesse per le psicologie; ma, purtroppo, al terzo atto la commedia, precipitando, svicola: era descrittiva e psicologicamente abbastanza sottile, diventa granguignolesca e grossolana. Daniele, facile personaggio, è il reduce scorato che ognun sa. Gli piacciono le buone sigarette, e le scrocca insieme con le grazie di Paulette; le donne giovani e i divertimenti, e scrocca ad Andreina giovinezza e cinematografo. Gli occorre denaro, e senza ascoltare nè Agata nè la professoressa che gli suggeriscono il lavoro, tenta di impadronirsi dei gioielli della vecchia Teresina, e la strangola perchè non gridi, sorpreso sul fatto. Invero, tutte le donne della pensione credono che l'abbia strangolata, e inorridiscono, invocando la polizia, tranne la professoressa che tenta di salvare Daniele, appellandosi all'amore che ognuna di esse ha provato per lui, e cercando di risuscitare in ognuna i migliori ricordi della vita e dell'uomo. Esse, ad eccezione di Andreina troppo giovine, non hanno ricordi buoni nè dell'uomo nè della vita, e concluderebbero spietatamente, dopo una scena di frenetiche confessioni, se non comparisse la vecchia mal strangolata. Ella accoglie in grembo la testa bionda e ricciuta del figlio tornato dal Carso, perdona e muore, mentre Daniele fugge senza che le altre osino resistere. Anche noi ammettiamo che il riconoscimento e il perdono di Teresina richiamano a più alti e simbolici pensieri, e suscitano una certa perplessità, quel tanto che basta perchè Daniele possa fuggire.

●

Mario Landi, il regista, ha ben sorvegliato i primi due atti, e moderato le sconcordanze tonali del terzo. Tino Bianchi, unico uomo, ha fatto accettare un personaggio contro il quale sembra che la Masci si sia accanita per ragioni personali. Bella Starace Sainati ha primeggiato su tutti, non tanto per la verità della vecchiezza, quanto per la cosciente macerazione di ogni gesto e battuta. Isa Querio (sig.ra Romualdi), A. M. Bottini (Agata), Pina Cei (la professoressa), Edda Soligo (Paulette), M. Rocca (ved. Bianco), E. Borelli (sig.ra Giacometti), L. Torchio (Andreina), L. Berg (Tosca) meritano tutte una citazione laudativa per la cura affettuosa posta nello studio dei rispettivi personaggi: tanta cura, che si avvertiva l'impegno di far onore al sesso dell'autrice.

Vladimiro Cajoli

AVVISO

Anche la redazione di « Idea » prende le ferie, pertanto il prossimo numero del giornale uscirà con la data del 27 agosto.

Auguriamo ai nostri lettori buon Ferragosto.

Una scena dal "S. Caterina da Siena" di C. V. Ludovici

LA RADIO

PUNTO E DA CAPO

I molti, anzi i troppi che mi hanno aggredito o a viso aperto, o con lettere o con telefonate (anche anonime), rinfacciandomi di aver calato non vorrei dir quale indumento personale nell'incidente con il Casella, mi ascoltino ancora una volta, in un discorso alla buona.

E, prima di tutto, mi credano, nessuno mi ha nè costretto nè pregato di prendere il tono dimesso che li sdegna. « Le polemiche si portano in fondo, anche se si è certi di avere torto marcio », dice uno: « ciò per rispetto al giornale e ai suoi lettori ». E allora, dico io, quando ci metteremo d'accordo nell'interesse del lettore e della verità? A ogni modo, ho la convinzione di aver portato assai bene « in fondo » la mia vera polemica. Polemica è parola che mi lascia sempre di malumore; comporta l'idea di inimicizia, e a me dà gran fastidio il pensiero che si possa esser considerati nemici, solo perchè si dissente. Il Casella, con modestia di cui dovevo tener conto nel rispondere, ha ammesso tutto ciò che mi serve a chiudere fruttuosamente questa fase di polemica su radioscolastica, tanto che posso ribadire: la Scuola e la radio che intende rivolgerlesi, siano lasciate agli specialisti. Ma il Casella ha pure il diritto di rimproverarmi di aver sopravvalutato un incidente di copisteria, e ha il diritto di difendere le idee contenute nel suo articolo. Egli afferma che sono idee sue personali, che non impegnano la R.A.I.: ne prendo atto e non discuto più; perchè dovrei discutere di scuola con un privato che si professa incompetente? Ma continuo a concentrare l'attenzione sulla R.A.I.: uomo di scuola, debbo ostinarmi a preferire che, un articolo sull'Annata scolastica, sia affidato a un pedagogista e non a un artista in quanto tale. Praticamente, il Casella afferma che ho morso più lui che la R.A.I. Infatti, credendo che bastasse tacere il nome dell'articolista, perchè l'attacco si concentrasse genericamente sulla R.A.I., approfittai di uno spunto polemico che mi si offriva facile e allettante. Mi si lasci dire che ho sbagliato, perchè, centrando involontariamente il Casella e non la R.A.I., ho fornito un alibi a quest'ultima: quod non erat in votis.

Ancora una volta, dichiaro che, attaccando la R.A.I., non scelgo a bersaglio determinate persone: quando ciò avviene, risulta ben chiaro dal testo, ma ha pur sempre un'importanza relativa. Gli errori che nell'accertamento delle responsabilità possono essere attribuiti a un particolare ufficio, analizzati attentamente, si manifestano di tal natura, che chiunque, compreso il sottoscritto, ci cascherebbe a piè pari, con l'odierno impianto della radiofonia. Si può evitare un determinato errore (soprattutto col senno di poi), non si vede come evitare l'errore. Ciò perchè, chi debba riempire di musica e di parole una giornata spaventosamente lunga, mosso soltanto dal pensiero di riuscir gradevole alla stragrande maggioranza, si impone uno sforzo creativo disumano, a cui nessun ufficio può reggere. Ho già additato un mio tentativo di risoluzione: preoccuparsi prima dell'utile che del dilettevole. Ciò può suggerire schemi quotidiani, settimanali, mensili, su cui i creatori si sbizzarriranno cum grano.

Ma se mi si obietta che anche la Radio è implicata nella crisi della democrazia, donde la sua incertezza nella ricerca dei modi e dei mezzi, rispondo che, intanto, si deve dar l'impressione di cercare con impegno e con metodo; infine, riaffermo la convinzione che spetti proprio alla Radio il compito di diffondere capillarmente il senso di una civiltà, la cui crisi consiste anche nel fatto che le classi, tendenti a pareggiarsi nelle pretese e nelle ambizioni, non si pareggiano affatto nel liguaggio e nella « forma mentale ». Dopo lo sforzo romantico, che per più di un secolo ha violentemente perseguito proprio un programma di livellamento, l'Europa sembra esaurita: ciondola verso oriente, se predisposta al misticismo, verso occidente, se allettata non tanto dalla verità quanto dal verismo; viceversa, crede che il materialismo segua il corso del sole, e pensa che l'idealismo stia per tramontare nel West. La confusione è massima. L'Europa non sa riconoscersi la sola missione per cui può sopravvivere, di mediatrice tra i Leviathani moderni. Il romanticismo ha realmente fiaccato la borghesia: sperimentando un po' di tutto, ha generato la sazietà della parola scritta e parlata. Ma, come riconoscersi una missione, se non attraverso la parola? L'ultima speranza dell'Europa consiste nell'arruolamento delle classi infime in quelle superiori: ciò sta accadendo come fatto sociale ed economico, ma non importerà molto, finchè non avvenga come portato cosciente e razionale. Chi non sa leggere può saper ascoltare, e diventa poi propagatore delle parole che l'hanno convinto (ma, si badi bene, qui non si parla di propaganda politica): la Radio sa farsi ascoltare.

Chi crede in ideali così disperatamente definitivi, non può aver voglia di polemiche personali. Dunque, punto e da capo: per l'Europa unita e consapevole, nell'intento di prevenire la strage, dopo la quale, come si sa, Roma assimila l'Ellenismo, la Grecia la Romanità, Israele impara da Romolo come si può convivere, e Numa da Israele che Egeria è bugiarda. Non si potrebbe tentare qualcosa di nuovo, anche se i filosofi ridono di noi? Tentare le vie della conciliazione e dell'osmosi, prima di ricorrere alla strage per decidersi a camminare appaiati?

So bene che alla R.A.I. scrolleranno il capo: un povero pazzo. Ed è bene, egoisticamente parlando, che risolvano il caso ridendo di Incauda l'utopista, perchè se mai si persuadessero che veramente grava su di loro una responsabilità di tal natura, tremerebbero, come tremerebbe Incauda al loro posto.

V. Incauda

NOTIZIARIO

● Per i tipi della Casa Editrice Zanichelli è uscito in questi giorni « Catulli Codex boloniensis 2621 » sotto gli auspici dell'Accademia di Scienze dell'Istituto di Bologna e ad opera di G. P. Pighi.

Il « Catulli Codex Boloniensis 2621 », scritto il 1412 del patrizio veneziano Girolamo Donato, è una delle 20 copie, su circa 80 manoscritti di Catullo esistenti.

● E' uscita la seconda edizione, arricchita di un lungo saggio scritto dall'autore nel 1944 e che ebbe una limitata circolazione clandestina, del libro di Luigi Einaudi « La guerra e l'unità europea », edito da « Comunità ».

Nel saggio aggiunto Luigi Eiraudi auspica una federazione economica europea e dà precisi suggerimenti per la sua attuazione.

● La contrazione delle vendite nel settore librario è sentita anche nel Belgio. Si ha notizia al riguardo che con il 1° luglio u. s. i librai sono stati autorizzati a ridurre a metà prezzo dei libri, quelli di cui possiedono in negozio più di sei copie e di tutti quelli stampati prima del 1947.

● Per l'Editore Pierre Seghers è stata pubblicata la « Guide illustré de la litterature fançaise moderne » a cura di Marcel Girard. E' il volume in ottavo con 173 fotografie di scrittori.

● L'autore di « Jesus en son temps » ha scritto una nuova opera dal titolo « I Vangeli della Vergine », con la quale egli intende non solo dimostrare come non sia possibile mettere in dubbio l'autenticità storica della Vergine, ma si addentra acutamente in questioni relative alla sua vita e al suo culto.

L'editore Marietti pubblica ora la traduzione italiana eseguita dal prof. D. P. De Ambroggi.

● Maurice Carême ha vinto uno dei premi dell'Académie-Française per la sua raccolta poetica « La maison Blanche » a Jacques Soenens è stato attribuito la grande medaglia d'oro degli « Jeux Floreaux » per l'opera « Coulers des jours »; Jean Tordeurs ha avuto assegnato il « Premio Polak » per l'opera « Prière de l'Attente ».

● Nella collana « Pegaso letterario » dell'Editore Bompiani è uscito « Un mantello alla città » di Loredana Minelli, che ottenne il « Premio Libera Stampa 1949 » da una giurìa italo-svizzera.

« Un mantello alla città » è, più che una semplice raccolta di racconti autobiografici, una ricerca di stati d'animo alla quale l'autrice si dedica con la sincerità dei suoi giovani anni.

● Le Edizioni di Comunità annunciano l'uscita in questi giorni di una rivista mensile di studi sul lavoro umano dal titolo « Tecnica ed organizzazione ». Essa affronta un settore nuovo di studi per l'Italia: l'elemento umano nell'organizzazione industriale, e si varrà dei contributi di studiosi italiani e di una stretta collaborazione con la rivista francese « Travail et mathodes ».

I. N. C. O. M.

In occasione dei Campionati mondiali di calcio, la I.N.C.O.M. con un colpo degno di grandissima Casa retta con ardimento e abilità, è riuscita ad ottenere l'esclusività della ripresa. Il primo frutto di questa avventura transoceanica, è stato il lungometraggio ammirato in questi giorni. Si può facilmente immaginare che i molti chilometri di pellicola non entrati in questo montaggio, saranno altrimenti impiegati, in sede sportiva, e forse venduti a peso d'oro alle Federazioni calcistiche di tutto il mondo. Rallegramenti e auguri! Finalmente un film che non invecchierà. Son certo che quel mangia scarpe di mio figlio, tra quattro anni (e chi sa quante altre volte quattro), in occasione della prossima gara mondiale, discuterà con i suoi degni compagnacci i fotogrammi di questa ripresa che Sandro Pallavicini potrà rispolverare opportunamente.

Riflettevo gioiosamente sul valore storico del cinematografo in genere, e di certi films in particolare, quando, alla fine del combattimento sportivo, fu proiettato un documentario (sempre I.N.C.O.M.) sulla Corea. Ahimè, per quanti versi può essere testimoniato l'umore di un secolo! Ma è certo che nessuna propaganda antibellicista può esser meglio impostata che raffrontando cose così diverse e opposte. Se una lega di partiti facesse circolare il facsimile di un fotogramma di Rio, e lo intitolasse: « La guerra che preferiamo », otterrebbe miliardi di firme. Si scusi la divagazione e si prenda come uno dei minimi granelli con cui deve esser costruita la montagna che deve far da schermo tra l'uomo e la guerra.

Ma l'uomo vuole il combattimento, e lo sport può costituire il suo sfogo migliore. Mi son guardato attorno varie volte, durante la proiezione: la sconfitta dell'Italia era sottolineata da mormorii inquieti, volti truci, digrignar di denti. La vittoria dell'Uruguay suscitava lacrime irrefrenabili. Sullo schermo, piangevano i figli e i giocatori di piccolissima nazione illustrata da una grande gesta sportiva (ma che figli! Varela, il decano della squadra, dopo quel pò pò di partita, si carica sulle spalle Ghiggia e se lo porta in trionfo), in platea lacrimavano giovanotti in camiciola e commendatori in doppio petto, tutti pieni d'invidia e di emulazione, e tutti con la strozza gonfia del grido prematuro: « Forza Roma! Forza Lazio! Forza questo e forza quello! » E forza Italia, dico io; che, dopo tutto, le scuse ci sono, e Pallavicini ve le ha molto ben tradotte in linguaggio cinematografico. Alludo al molto spirito, alla misura, al ritmo squisitamente cinematografico delle sequenze ove si stabilisce un raffronto tra i giocatori italiani che stanno debilitandosi in un interminabile viaggio marittimo, e le altre squadre che sbarcano freschi dai vascelli aerei.

I cascherini di Trastevere e ogni aspirante alla gloria calcistica son costretti dagli operatori dell'I.N.C.O.M. a farsi una cultura geografica: gli obbiettivi si spostano in tutto il Brasile, da città in città, di bellezza in bellezza, e sembrano iniettare, insieme con la frenesia dello scatto muscolare, la rasserenante e pacata idea del lavoro umano che costituisce la premessa paziente e a volte dolorosa, al gioioso sfogo dello sport. Quanto a me, dirò che ero più disposto ad ammirare il calmante o rovescio della medaglia (ha, quella baia di Rio abbracciata dal Cristo della montagna!), ma capivo perfettamente il generoso furore dei sostenitori di Ademir e l'anima mia si protendeva a sostenere nelle portentose cadute l'estremo difensore della Spagna, Ramallet, angelo senz'ali. Inconsciamente, son tutto pei portieri, anche se ho giocato mezz'ala per le piazze di Napoli: essi hanno la bellezza della statua, pur partecipando del movimento, e sono i più vicini all'attore cinematografico, in quelle espressioni di sgomento, furore, rabbia, dolore con cui si volgono a riguardare la palla in rete. Con sguardi pregnanti, protestano, accusano, si giustificano implorano; gli altri, attaccanti e difensori, sbracciano e si abbracciano, o restano inebetiti, o si scrollano nelle spalle: solo il portiere recita tutto il dramma della squadra. Non lo vedete, solo, in quel momento, a rappresentare la sua patria in quell'immenso, mostruoso, bellissimo anello di stadio? Non so se Pindaro sarebbe della mia opinione, dato che celebrava i vincitori (e i portieri si notano particolarmente nelle sconfitte); ma il torto sarebbe di Pindaro: i fotogrammi del Pallavicini rivelano, nel vincitore, la bestia trionfante, nello sconfitto l'uomo.

Buono il montaggio, buono il commento, buona - nei limiti del possibile, dato il movimento degli atleti e le condizioni d'illuminazione - la fotografia. Il samba (come vuole Rudy Crespi) allieta e caratterizza l'atmosfera brasiliana: un samba, nientemeno, diretto dal Previtali.

Leonardo Cortese

● Solitudine e egoismo contro una concezione più vasta e più generosa della vita sociale. Questo è il tema del nuovo romanzo di Bonaventura Tecchi: *Valentina Velier* che l'editore Bompiani pubblicherà a ottobre.

NOVITÀ IN LIBRERIA

LA FIORENTINA di FLORA VOLPINI

Poichè i pro e i contro pare si siano sopiti (a meno che non risorgano fra le raspe di qualche estivo premio letterario) non sarà male che anche noi diciamo ai lettori quel che ci è venuto fatto di pensare leggendo il tanto discusso racconto della Volpini.

Racconto perchè a voler definire « La Fiorentina » come romanzo si cadrebbe indubbiamente in un grosso errore, mancando al volume nove decimi di quegli elementi che appunto compongono un romanzo.

La narratrice ha voluto raccontare tutta una lunga fase della vita di una donna, dagli anni della fanciullezza non grata a quelli adulti; e poichè l'amore più importante nella varia esperienza della « Fiorentina » ha coinciso con il concludersi di fatti decisivi della nostra storia comune, li ha smesso di raccontare, lasciando la sua eroina presso a poco così come l'aveva presa: con qualche velleità in meno e un appartamento in più.

Qualora si volesse portare il lettore attraverso le trecento pagine del libro, l'impresa sarebbe forse ardua: sono tanti gli avvenimenti di ogni vita avventurosa e accidentata: ma più difficile sarebbe farlo muovere lungo un filo conduttore che desse a quella esistenza un significato e alla sua narrazione una necessità o una giustificazione; perchè, se non mancano nella storia di ogni giorno esistenze senza sviluppi e perfino banali, ciò non toglie che quando si voglia far affrontare loro le vie dell'arte, una intima legge che leghi e spieghi i fatti o le idee che li hanno mossi sia affatto necessaria, per far sì che quei fatti o quelle idee siano posti su un piano trascendente la loro nuda e isolata verità.

Tutto questo nella storia della « Fiorentina » non c'è; ella in fondo è solo una brava ragazza, di costumi certo non illibati, ma non per questo viziosa, o venale, o malvagia: e coloro che le girano intorno, dal primo ragazzo scapato al maturo banchiere o allo scrittore di grido non l'han fatta nè migliore nè peggiore: esperienze puramente epidermiche, e da lei non sentite mai in modo da rappresentare personaggi o definire ambienti. C'è un pò di tutto nel racconto, dalle avventure da moderna Manon Lescaut ai circoli politici del passato regime, dai gruppi letterari alla lotta clandestina durante il periodo della occupazione tedesca: ma nulla di tutto ciò riesce ad acquistare rilievo. Insomma la « Fiorentina » è una pigra donna destinata dal suo carattere a vivere come ha vissuto. C'è indubbiamente anche un filo di poesia nella sua esistenza: l'amore per la madre. Ed è l'unico sentimento che, pur senza influire in modo determinante sulla sua vita, riesca a riscaldarla, a darle battiti e intensità. Ma che questo possa giustificare la validità di un racconto non potremmo affermare.

●

Non sapremmo dire su quali elementi La Volpini abbia puntato nell'intraprendere la stesura del suo racconto. In realtà bisogna riconoscere, a tutto suo merito, che, con una materia tanto adatta a solleticare i ricercatori di sensanzioni forti, ella ha avuto così netto il senso della misura e del buon senso da superare ogni situazione, per scabrosa che fosse, con mano leggera e sicura.

Restano i « riferimenti che han fatta la delizia di molti lettori: ma, a parte la veridicità o meno dei fatti che alla gran parte dei lettori può non interessare, tutto ciò in sede estetica non può avere alcuna importanza. E d'altronde sono ormai passati quei tempi in cui il dannunziano « Peccato di maggio » poteva sommuovere il mondo letterario e mondano sulla scia delle ire del buon Chiarini e della sua « Alla ricerca della verecondia ». A settanta anni di distanza i termini sono molto più netti e definiti, ed il vaglio di un'opera che aspiri a titoli letterari può essere fatto con la più assoluta semplicità.

Ora, per quanto riguarda la realizzazione artistica, « La Fiorentina » non può essere posta su un piano positivo.

Certo non è stato impossibile a qualche critico volenteroso trovare in trecento pagine e in così numerosi fatti qualche episodio ben realizzato, qualche pagina viva, qualche espressione felice. Nè in un racconto nel quale era naturale che i personaggi (o per meglio dire le figure) fossero molti e di varia natura, poteva essere impossibile imbattersi in qualche ritratto ben scandito e definito.

Ma non può bastare e non basta per creare un « caso » e per giustificare un romanzo che, in realtà, non esiste.

Non ci fermiamo a notare lo strazio che, con troppa frequenza, La Volpini ha fatto della grammatica e della sintassi italiane: i critici di « avanguardia » diranno che sintassi e grammatica sono cose trascurabili, e caso mai faranno ricorso alla buon'anima di Benvenuto Cellini. Tuttavia resta ben fermo che, essendo la lingua espressione non esteriore nè arbitraria della civiltà, o dello spirito di un popolo, chi se ne fa banditore debba conoscerla e rispettarla. Il bisogno di immediatezza che talora giustifica le espressioni dialettali, esprime anch'esso quel processo espressivo — che è processo creativo — sul quale poggia ogni lingua: ma anche questo con la grammatica e con la sintassi non ha nulla a che vedere: anzi il più delle volte proprio tali forme esprimono un vincolo logico o sentimentale che è la condanna più evidente di quella libertà arbitraria troppo spesso invocata da chi la lingua non ha studiato abbastanza.

Ma, dicevamo, non è il caso di insistere su tale argomento.

Quello che interessa notare, considerando la « Fiorentina », è che al volume fanno difetto veri attributi d'arte. Non si vuol dire che alla narratrice manchino facilità e scorrevolezza nel raccontare; ma senza dubbio le mancano fantasia, rilievo, disegno.

Sono doti queste della cui necessità chiunque affronti la narrativa deve convincersi se non vuole che talune naturali disposizioni, dilaghino e affondino nella approssimazione e nella arbitrarietà.

Se Flora Volpini ha deciso di intraprendere la via non facile delle lettere sarà bene che tenga conto di queste carenze della sua prima fatica di scrittrice, senza far troppo conto sul facile e mondano successo. Che se invece ha voluto semplicemente togliersi il gusto di raccontare una storia, sia tutto come non detto.

N. F. Cimmino

LIBRI IN FRANCIA

I tesori delle Biblioteche italiane, dal IV *al* XVI *secolo, sono stati affidati per due mesi alla Francia amica. La Mostra s'è inaugurata il 4 luglio scorso, alla presenza del Sottosegretario senatore Vischia, nella Galleria Mazzarino della Biblioteca Nazionale di Parigi addobbata con due magnifiche collezioni di tappezzerie,* Les sujets de la fable, *di Giulio Romano, tessuti dai Gobelins nel 1686, e* Les Rinceaux, *di Polidoro da Caravaggio, tessuti da Raphael de la Planche in un atelier del Fauburg Saint-Germain, alle quali erano stati aggiunti una sessantina di magnifici disegni del Gabinetto Nazionale delle Stampe e della Galleria degli Uffizi.*

Antifonari, Evangeliari, Bibbie, Graduali, Corali, prestati dalla Ambrosiana e dalla Laurenziana, il famoso Virgilio *miniato per il Petrarca da Simone Martini, all'Ambrosiana, i Rotoli Liturgici, della Casanatense, sono stati fra i più ammirati.*

Senza dubbio, fra i cinquecento pezzi esposti figurano tali meraviglie che sarebbe lungo qui enumerare tutto quanto è stato portato dall'Italia in temporanea visione: il Theatrum Sanitatis *della Casanatense, l'*Officium Beatae Virginis, *dell'Estense, le Mariegole del Museo Correr, i Registri, gli Statuti, le Matricole, di Siena e Bologna, gli incunaboli di Subiaco, gli autografi illustri di San Tommaso d'Acquino o di Federigo Borromeo, o le edizioni quattrocentine di Dante. Quando dalle testimonianze medioevali si passa alle « edizioni » del* XV *e* XVI *secolo, si constata con quale prontezza l'arte della stampa in Italia fu adattata, diffusa, migliorata sotto lo impulso dei monaci di Subiaco.*

La Mostra, che vuol essere una storia dell'arte della Miniatura in Italia dal IV *al* XVI *secolo, rimarrà aperta due mesi.*

OMBRE E LUCI SUL "PASTORE„ DI ERMA

Su Sant'Erma, autore di un *Pastor*, il cui testo greco, ora in edizione lipsiana, fu scoperto circa la metà del secolo scorso, ma di cui fu molto conosciuta nel M. Evo la traduzione latina, (*) le opinioni degli antichi scrittori ecclesiastici sono state varie e discordanti, non potendo per la gran parte il libro essere considerato di ispirazione divina e quindi ammesso fra le sacre scritture: opinioni spesso ingiuriose, specie nei primi quattro secoli, come ricorda Adolfo Hilgenfeld nella sua prefazione al testo. Sappiamo che nel Concilio romano convocato da Gelasio nel 494 la questione fu risolta ponendo il *Pastor* fra i libri apocrifi, e che ne fu permessa la lettura; condizione, se vogliamo, alquanto umiliante per un uomo vissuto nel secolo dei prodigi cristiani, degli Evangeli, delle Visioni, delle Epistole. Il fatto è che Erma fu giudicato poco meno che un impostore, e il giudizio sfavorevole nei suoi confronti fu anche accolto da Ernest Renan il quale, nelle *Origines du christianisme*, ricordando i non pochi tentativi di inserire nuovi libri nel corpo delle Sacre Scritture, scrive (v. VI, p. 421) che *le tentative du faux Hermas fu à peu près la dernière de ce genre. Elle ne reussit pas, car l'auteur etait connu; l'origine du livre etait trop claire.*

Strano impasto, dovette essere, di sensuale e di mistico, di pettegolo e di rassegnato, di ragionatore e di visionario. Ma, non senza ragione, si è sempre cercato in lui lo scrittore sacro. Forse che San Paolo non gli mandò, nell'*Epistola ai romani*, i suoi saluti? E non erano sufficienti questi saluti (XVI, 14) per far considerare il *Pastore* come un'appendice, o quasi, del *Nuovo Testamento?* E per questo, non poteva dirsi opera di ispirazione divina? Naturalmente andiamo cauti anche noi nell'azzardare un giudizio. La verità è che Sant'Erma, vissuto nel primo secolo, è, senza dubbio, un autore letterario. Certo, se fosse vissuto quattro secoli più tardi, sarebbe ora ricordato, e molto giustamente, insieme a Boezio: con lui per la prima volta la visione profetica e apocalittica degenera nella terrena umiliazione della visione letteraria, e la forma della visione come mezzo di espressione di sentimenti umani (religiosi e anche d'amore) sarà, dopo Erma, e dopo Boezio, molto comune nella letteratura medievale. Opera letteraria, dunque, il *Pastore*, una specie, come dire, di romanzo religioso, ricco di allegorie e di simboli, epperò troppo.... mondano perchè lo si possa dire « Sacra Scrittura ». (Erma vede nelle acque del Tevere una fanciulla che vi si bagna tutta nuda, e l'aiuta a uscire dal fiume; naturalmente, violento nasce in lui il desiderio di quel corpo di femmina sana e bella: desiderio che gli verrà rimproverato dagli esseri soprannaturali, i quali gli appariranno e gli spiegheranno un gran numero di allegorie, ma che, tuttavia, non può non far sorgere nel lettore un senso di diffidenza per questo strano uomo che si sente chiamato a vivere in beatitudine accanto a Cristo e pure si fa vedere in giro con fanciulle di sua conoscenza che entravano nude nell'acqua; tanto più che è sposato ed ha figli.... Per questo ha però delle attenuanti, una moglie davvero pestifera, una malalingua che egli cerca di correggere con l'aiuto di una vegliarda (che simboleggia la Chiesa di Dio e che gli appare unitamente all'Angelo-Pastore). Ne fa dunque delle scappatelle il pover'uomo, ma ha pure una missione da compiere (« La tua famiglia molti delitti e scelleraggini commise » gli dice l'Angelo-Pastore). Sia detto di passata, a questo proposito, che il Cristianesimo ha sempre svolto, insieme con principî puramente religiosi, principî di moralità umana, e che la rigenerazione morale dell'uomo e la contemplazione di Dio sono stati anche i due fini della « Commedia » dantesca: le allegorie di Dante sembrano aver lo stesso contenuto delle rappresentazioni allegoriche di Erma. Se si pensa, infatti, alla rappresentazione della edificazione della Chiesa fatta da Erma nella visione terza, e alla rappresentazione delle vicende della Chiesa fatta da Dante negli ultimi cinque canti del Purgatorio, il rapporto sarà facilmente identificabile. Se in Erma la Chiesa è rappresentata come una veneranda vegliarda e poi come una torre alla cui costruzione lavorano sei giovani, Angeli divini, con pietre che s'identificano con Apostoli, vescovi dottori e ministri, in Dante sono le stesse Autorità della Chiesa cristiana, e nell'uno e nell'altro le Virtù sono rappresentate da donne. Certo, il simbolo e l'allegoria di Erma sono ben lontani dalla precisione delle allegorie e dei simboli dei profeti, poichè egli vuol sempre mostrare di sapere e nelle sue parole inchiude quanto più di pensiero e di sentimento gli è possibile. E che non sia, anche per questo, il più antico scrittore letterario del Cristianesimo non si può certo escludere.

Quanto alla parte che Erma ha potuto avere nella ispirazione di simboli danteschi, (Dante potrà averne avuto notizia da San Gerolamo o da Beda o da Tertulliano, ai quali era nota la traduzione latina del *Pastor*), alcuni scrittori, fra cui il Falchi, han cercato di spiegare. Si ponga infatti mente alla immaginazione dei « giunchi » del Purgatorio, e si noterà come i rami di un salice, che appare a Erma, gli rassomiglino. I giunchi di Dante crescono sopra un limo che alimenta in essi la pieghevolezza, e non possono cingersene se non nature spirituali. Su terra cristiana cresce il salice di Erma, del quale l'Angelo taglia i rami sempre rinascenti per distribuirli al popolo. Pieghevoli entrambi, giunchi e rami sono destinati alla moltitudine degli uomini ben disposti alla fede cristiana e gli uni e gli altri si conservano verdi e freschi solo nelle mani di coloro che hanno cuore pieghevole alla obbedienza della legge.

I « giunchi » di Dante erano dunque, origine, rami di salice?

L'analogia dei simboli e la grande somiglianza dei dettagli sarebbero un forte argomento per una risposta affermativa.

Renzo Frattarolo

"*LA NAVE MORTA*„ di B. TRAVEN

Traven è nato nel Middle West (U. S. A), da genitori di origine norvegese e scozzese, una quarantina di anni or sono. Della sua vita si sa poco, ma i pochi romanzi han suscitato vasto interesse nel mondo letterario, per la robusta ossatura che li sorregge e per la nota originale che li domina. Libri dai titoli solenni o misteriosi, che ci fanno pensare ai classici romanzi d'avventura; ma se l'avventura in essi affiora, non rappresenta, certo, il fine a cui mira l'autore. Traven trascende l'avventura fantastica, innocente diletto dello spirito, per sconfinare in un più vasto e triste mondo, alla ricerca delle fonti stesse dell'umano dolore. L'avventura è per lui, spesso, la chiave che lo fa penetrare nella maniera più semplice e normale, nei labirinti dell'ingiustizia sociale, identica e gravida di conseguenze nei suoi romanzi, tutti a sfondo sociale e umanitario. « Il tesoro della Sierra Madre » « La Carreta » « Il ponte nella Giungla » e quello recentemente tradotto in italiano « La nave morta », sono altrettante tappe d'un programma pressante e definito.

Ma i personaggi dei libri di B. Traven, appartenenti al mondo degli umili, oppressi dalle istituzioni, abbrutiti dalle fatiche e bistrattati dalla società, riescono a vivere e a sorridere, rivelando impensate riserve dello spirito e resistenza fisica inesauribile, per evidente legge di compensazione di una giustizia eterna ed assoluta, oltre ogni male, derivato dalla pseudogiustizia della società. Non mancano i romanzi d'avventura di altri autori, dove i problemi umani hanno un ruolo importante, ma non sempre essenziale.

Il mondo doloroso del Conrad, ad esempio, sorge e si colorisce dalla lotta impari tra le forze primordiali della natura e l'uomo che, in definitiva, rappresenta l'eroe; ma la sublime o tragica avventura è, quasi sempre, fine a sè stessa per l'autore. Nel Traven, oltre la sobria atmosfera in cui la vicenda è contenuta, e la voluta elementarità dello stile, il fine è, come abbiamo detto, di portata sociale; il male scaturisce per lui, direttamente dalle istituzioni, dalle particolari forme di governo, dai pregiudizi sociali, essenzialmente marci in ogni stato: « I comunisti in Russia, non sono meno dispotici dei fascisti in Italia, o dei magnati delle industrie tessili in America » - Ma perchè l'uomo è strettamente incastrato nell'ingranaggio della civiltà, non può sottrarsi al male e all'ingiustizia, (a meno che non rinunzi alla sua stessa personalità imbarcandosi, ad esempio, sulla « Nave morta »: « Chi entra qui - rinuncia alla sua vita; - perde il nome e l'anima, - di lui non resta un soffio - in tutto il vasto mondo - . . . Egli non è luce nè tenebra. - E' il nulla, l'eterno nulla... »). C'è nel Traven per questo, una velata rassegnazione chè rende più patetico il dolore, spoglio di ogni teatralità o raffinatezza o brutale violenza, care alla odierna moda letteraria. Il vagabondaggio del povero marinaio americano, abbandonato senza documenti dalla sua nave, attraverso l'Europa; la sua vana richiesta di un passaporto che ne certifichi l'esistenza e gli dia la possibilità di viverla; le acute osservazioni sugli uomini e le istituzioni, espresse con umoristica, convincente semplicità, sono sospiri dolorosi ed efficaci dell'arte « robusta » di uno scrittore personalissimo qual'è il Traven.

Che, se della più recente letteratura americana, egli ha voluto ripetere a volta la spigliatezza un pò sciatta dello stile (spesso ci fa pensare al Runyon), aderente alla lingua parlata dal volgo, o il facile monodico smarrimento dietro situazioni lungamente protratte (difetti particolarmente evidenti in questa « Nave morta »), per lo spirito combattivo e drammatico dei suoi libri, privi del tutto di tortuosi espedienti, il Traven può degnamente riallacciarsi a tradizione letteraria americana di maggiore portata, di quello che non sia la più recente. Il crudo realismo di alcune scene della « Nave morta », rafforzato dal contrasto con la raggiunta serenità dei personaggi, di fronte alle più aspre vicende della vita; la irregolarità di una vita marinara paradossale molto diversa da quella solitamente conosciuta, eppure affatto possibile; la scena finale dell'affondamento fraudolento della nave, ch'è dall'autore umanizzata mentre rabbrividisce, si lamenta, si torce nel suo spasimo finale; e, sopratutto, il delirio dei due naufraghi superstiti, legati sulla paratia di legno, sono proposti in pagine potentemente suggestive. Commovente il finale: uno dei due superstiti sopraffatto dal delirio, si tuffa nel mare e non ritorna più a galla; l'altro lo chiama, preoccupato che il compagno sia senza passaporto per il lunghissimo viaggio:

« Come può aver firmato? Non ha libretto nè altri documenti. Lo cacceranno via subito! - E invece non tornò. Il Gran Capitano lo aveva imbarcato, lo aveva preso con sè senza documenti. Il Gran Capitano lo aveva detto: « Vieni, Stanislao Koslovski, dammi la mano. Vieni marinaio. Ti farò imbarcare su una bella nave. Una nave onesta è per bene: la più bella che abbiamo. Non preoccuparti dei documenti. Non ne avrai bisogno qui. Sei a bordo di una nave onesta. Và al tuo posto, Stanislao. Sai leggere cos'è scritto lassù? Stanislao disse: « Sì, Signore: « Colui che entra nel mio Regno non conoscerà il dolore ».

Emilia Parone

MEZZI MODERNI DI ANESTESIA

Il curaro, come sostanza anestetica e medicamentosa, rappresenta un capitolo nuovissimo e poco noto alla maggioranza del pubblico colto. Su questo argomento il Lorenzini, della scuola fiorentina di Fedeli, ha pubblicato un lavoro di sintesi, pregevole ed accurato.

L'anestesiologia, una delle branche più recenti della medicina moderna, trova nel curaro uno dei mezzi più importanti, a causa delle particolari proprietà farmacologiche di queste potente veleno di cui si servivano gli indii Atzechi per portare, con le loro freccie, la « morte volante »; la droga infatti, alle dosi adoperate nella pratica anestetica, è priva di tossicità ed innocua perchè viene eliminata rapidamente; sua caratteristica essenziale è la possibilità di ottenere un rilasciamento muscolare completo e immediato, di ridurre lo shock operatorio, le complicanze polmonari e il vomito. Il curaro permette così di arrivare alla paralisi dei muscoli intercostali e del diaframma, consentendo di instaurare la respirazione controllata in anestesia relativamente poco profonda: la chirurgia toracica, con i suoi audaci e difficili interventi, se ne giova immensamente.

Dal 1942, quando H. R. Griffith e Iohnson lo usarono per primi come anestetico complementare, l'uso del curaro si è sempre più esteso. Gli autori di lingua inglese se ne sono occupati, con una gran mole di studi accurati e geniali.

Il volume del Lorenzini ha il duplice pregio dell'attualità e della chiarezza, mettendo perfettamente a fuoco il delicatissimo compito che, nell'odierna chirurgia, compete all'anestetista.

In dodici capitoli l'A. espone l'azione farmacologica del curaro sui vari apparati, passa in rassegna le sostanze curarizzanti, ricorda le tecniche della anestesia moderna, soffermandosi sull'intubazione endotracheale, sulle associazioni con i vari anestetici, e sulle indicazioni del curaro nei vari tipi di chirurgia e in terapia.

Forse, dato il titolo del volumetto, l'ultima parte, dedicata alla terapia curarica delle paralisi spastiche, dei tremori, della sclerosi a piastre, avrebbe potuto essere più sviluppata.

Comunque la vivace esposizione sintetica del Lorenzini, uno dei purtroppo pochi cultori italiani di anestesiologia, è veramente degna di esser resa nota anche ai non specialisti, che vedranno nel medico anestetista il necessario collaboratore del chirurgo, il sapiente sfruttatore dei mezzi mirabili che la ricerca moderna offre all'uomo nella lotta contro il dolore.

Bruno Callieri

● L'Editore Angelo Signorelli inizierà tra breve una nuova « collana di scrittori francescani » diretta da Giuseppe Abate O.F.M.

Di questa collana è in corso di stampa « Autobiografia » della Beata Angelo da Foligno e sono annunciati di prossima pubblicazione: « Lo specchio di perfezione », « Vita di S. Francesco » di S. Bonaventura e « La laude » di Jacopone da Todi.

PROBLEMI DELL' EDUCAZIONE

L'ESAME STANDARD

La notizia diffusa in questi giorni che il progetto di riforma scolastica contemplerebbe una serie di prove d'esame sul tipo dei *tests* psicologici ha riportato la discussione di molti uomini di scuola e di molti genitori, in quest'accalorante e spossante sessione di prove e di commissioni, sul problema dell'esame e delle commissioni essenziali per la sua validità.

Le prove d'esame col sistema sopraccennato, in sostanza, si riducono a questo: anzichè variare le domande per ogni alunno che si presenta, come si fa di solito, si deve avere fin da principio una serie di domande-tipo corrispondenti al programma di ogni singola materia di una determinata classe o di una data prova d'esame. Le domande vengono presentate per iscritto al candidato, il quale è tenuto a rispondere entro un periodo di tempo determinato; ovvero, se questo non si limiti, si calcola il tempo da lui impiegato per dare la sua risposta; poi in base ad una tavola valutativa già predisposta si definisce il numero delle risposte errate, quello delle eventuali manchevolezze e si determina il valore dell'alunno nella prova da lui sostenuta.

Ora se questo sistema di valutazione si presenta abbastanza facilmente realizzabile in alcuni tipi di prova (sia pure con molte riserve) come ad esempio la matematica, le scienze naturali, ecc., ne appare immediatamente l'enorme difficoltà di attuazione ove si passi al campo degli insegnamenti umanistici, letterari, filosofici o storici: non solo per la difficoltà di standardizzare le domande e creare il famoso questionario-tipo; non solo per l'analoga difficoltà, stabilito il questionario, di procedere alla determinazione della tavola valutativa o *barème*, che dovrebbe costituire il sistema metrico per fissare i risultati; ma sopratutto per l'impossibilità di creare condizioni psicologiche analoghe per tutti i candidati.

Infatti è evidente che l'esame è caratterizzato sostanzialmente da tre serie di variabili: gli argomenti, gli esaminatori, gli alunni. La variabile prima è naturalmente la serie stessa delle questioni che vengono poste al candidato e che oscillano nella gamma vastissima delle nozioni determinate dal programma. La seconda variabile è data dall'esaminatore, dal modo con cui presenta la questione, dal suo atteggiamento psicologico (stanchezza, nervosismo, flemma, spirito caustico) e dall'influsso che questo esercita sulle condizioni del candidato; dalla disposizione d'animo, dalla serenità, dalle preoccupazioni con cui egli effettua la sua prova; e quanto sia vasta questa gamma di elementi variabili non è chi non veda.

★

La terza serie di variabili è data dal candidato stesso, le cui condizioni psicologico-mentali (riflessione, emozione, memoria, attenzione, preoccupazione, ecc,) variano a seconda della situazione ambientale, dello stato d'animo, del modo in cui viene interrogato, dell'autocritica che egli esercita su sè stesso e via dicendo.

Ora di queste tre serie di variabili la prima e la seconda verrebbero, col sistema delle prove standardizzate, teoricamente eliminate: dico teoricamente perchè ho avanzato molte riserve sulla possibilità *reale* di tale eliminazione; rimarrebbe comunque la terza serie, la cui eliminazione o non sarebbe possibile o lo sarebbe a patto di ripetere cinque, sei volte la prova in diversi tempi e in diverse condizioni: sistema che, evidentemente, non si può usare su larga scala ed applicare ad intere scolaresche.

Ora quello che a me pare interessante far notare si è proprio che il giudizio valutativo, che risulta maggiormente eliminatore di queste variabili, è quello dell'insegnante stesso che ha avuto i candidati come suoi alunni: nel corso dell'anno infatti egli null'altro ha fatto, nei confronti dell'alunno, se non eliminare successivamente queste serie di variabili, con interrogazioni molteplici su diversi argomenti, prendendo l'alunno pronto o alla sprovvista, in condizioni diverse di preparazione, di attenzione e di interesse, in condizioni diverse egli stesso, sì da eliminare la variabile a lui riferentesi: e allora si dirà, una simile convinzione porterebbe all'abolizione dell'esame ? In un certo senso si potrebbe pensare di sì, date come ideali le condizioni della scuola.

Certo l'esame ha un duplice scopo: quello di accertare la preparazione del candidato, accertando anche il lavoro compiuto dall'insegnante e dalla scuola in genere, onde evitare altresì possibili abusi nella concessione di titoli aventi, oltre al valore scolastico quello legale; ed è ancora, l'esame, un mezzo innegabilmente proficuo onde stimolare e controllare nell'alunno quella capacità di sintesi per cui egli sappia risalire, dall'insieme delle nozioni e dei dati delle varie discipline, dal semplice conglomerato di « materie » e di « programmi » ad una visione complessiva ed unitaria del suo lavoro scolastico ed alla conseguente dimostrazione di un suo arricchimento e di una sua formazione intellettuale. E in questo senso nulla di più utile e di più formativo, per l'alunno, di un esame così inteso.

★

Resta comunque il fatto che l'assoluta obbiettività dell'esame, intesa come sua riduzione a un fatto statistico-matematico, è pressochè assurda. Lo intese il Gentile quando introdusse il sistema dell'esame di stato come esame di *maturità*, abolendo le classificazioni numeriche, ed accettandole, a giudizi ultimati, come semplici simboli: purtroppo sia l'esame di maturità sia i giudizi previsti dal legislatore sono naufragati poi, in sede di applicazione, nella minuzia pignolesca dei vari esaminatori, ciascuno fissato sulla *sua* materia e sul *suo* programma, oltrechè nel solito uso ed abuso dei cinqueppiù e dei semeno.

Ma io oggi troverei assurdo che noi si procedesse a ritroso e, nell'intento di eliminare le variabili, si arrivasse o si presummesse di arrivare ad uno schematismo di tavole matematiche che annulli o renda superfluo perfino l'insegnante, o si considerasse l'alunno alla stregua del tronco di cui, misurate le estremità con l'apposito strumento, si calcola sul prontuario la corrispondente cubatura. No non possiamo procedere in questo senso, dimenticando che l'essenziale corrispettivo di tutte le variabili che si incontrano in un esame non è la tavola del prontuario o il questionario d'esame, ma l'uomo stesso che esamina, la sua umanità che sa cogliere anche il dato impreciso od inespresso, che sa determinare anche l'elemento probabile o il fattore variabile. E' in fondo su questa capacità umana di comprendere e di valutare che noi dobbiamo puntare attraverso una vera formazione degli insegnanti; i quali pur non ignorando questionari, *tests* e psicologia (cose tutte di cui essi parlano con disprezzo spesso senza conoscerle affatto) devono sapere che queste cose *possono* essere strumenti, mezzi, possono aiutare a vedere e studiare problemi nuovi, possono combattere quel semplicismo, quel dogmatismo, quella tacita convinzione di infallibilità che allignano nel fondo dell'animo di molti insegnanti-esaminatori: per arrivare poi alla conclusione che, servendosi di tutti i mezzi valutativi a nostra disposizione, creando le premesse per dare l'esame e al giudizio il grado più elevato possibile di serenità e di obbiettività, alla fine è sempre con qualche cosa che va più in là del puro fatto numerico o del dato schematizzato che si può realmente interpretare e valutare l'alunno.

Il problema dell'esame quindi, non si riduce tanto a tentativi di standardizzazione o di riduzioni a « questions » o altri mezzi di questo genere, utili al più per prove sommarie e generiche nelle aziende o nelle caserme onde determinare certe attitudini di interesse ambientale e limitato, sì piuttosto si risolve nella parte veramente essenziale di qualsiasi prova che intenda valutare un essere umano e darne giudizi che influiscono sulla sua vita e sulla sua attività futura: la formazione, cioè, e la preparazione dell'esaminatore.

Giovanni Gozzer

Scuola serale per adulti: la lezione serale

Modena - Istituto d'Arte « A. Venturi »: Sezione decorativa pittorica

LETTERA AL DIRETTORE

STATISTICHE

Gentilissimo Direttore,

leggo in ritardo il numero di « Idea » del 2 luglio, contenente l'articolo « Statistiche », nel quale si critica una mia nota comparsa sul « Giornale d'Italia » del 17 giugno. In tale nota, nell'intento di richiamare l'attenzione sul deficiente numero di scuole elementari del Mezzogiorno (per ogni milione di abitanti un terzo in meno rispetto al nord), rilevato, tra l'altro, che nel 1940 gli iscritti in Italia erano 5 milioni e 200 mila, mentre nel 1949 risultano 4 milioni e 850 mila.

L'autore di « Statistiche », su questo punto, e solo su questo (per il resto grosso modo concorda), ha visto rosso e si è dato a menar botte da orbi accusandomi di dilettantismo, di essermi fermato alla prima pagina aperta per caso dell'Annuario Statistico e di averne tratto conclusioni sommarie e superficiali.

Poichè, verso la Sua bella rivista, io ho motivi di personale riconoscenza in quanto essa si è occupata, con apprezzamenti tanto più lusinghieri in quanto spontanei, di un mio opuscolo irto di dati statistici, e poichè, al di fuori della polemica, a Lei e ai Suoi lettori interessa la verità, La prego di scusarmi se Le chiedo ospitalità per una rettifica.

Il contradditiore non contesta le cifre, nè la mia affermazione che la popolazione delle scuole primarie è inferiore all'anteguerra, ma ritiene che la diminuizione di nascite derivanti dalla guerra giustifichi i 350 mila iscritti in meno alle scuole elementari per il 1949 ed accetta, con ingenua logica, il fatto che in Italia a minor numero di nati debba corrispondere un eguale minor numero di alunni; come se non esistessero milioni di ragazzi che annualmente, per mancanza di scuole o per altre cause si sottraggono alla legge sulla istruzione obbligatoria e come se tutti i non nati avessero dovuto andare a scuola ove la guerra non avesse ridotto le nascite. La mia colpa sarebbe tutta nel non avere spiegato, conforme al suo modo di vedere, le cause dei 350 mila iscritti in meno rispetto all'anteguerra. Risposta: quella spiegazione, comunque data, era irrilevante ai fini della mia tesi; è vero infatti che il numero degli alunni delle scuole elementari è ancora oggi inferiore all'anteguerra, come è vero che potremmo avere al prossimo censimento un aumento dell'analfabetismo. Infatti, se l'autore di « Statistiche » esamina tutti i dati e non soltanto quelli non favorevoli al suo assunto, vedrà che negli anni precedenti al 1949 gli alunni elementari sono in minor numero dall'anteguerra per cifre che, per ciascun anno, si avvicinano al milione (nel 1946 si sono avuti 4 milioni e 360 mila iscritti; mancano le statistiche per i tre anni precedenti, ma, anche col più roseo ottimismo, gli iscritti non avranno superato i 4 milioni). E se ancora si tien conto che, in questi periodi, le leve scolastiche non risultano falcidiate dalla guerra in quanto si riferiscono ai nati prima del conflitto (ad anni cioè in cui si registravano più di un milione di nati) ce nè abbastanza per affermare che, al prossimo censimento, la percentuale di analfabeti in Italia, lungi dal rimanere stazionaria (e sarebbe già cosa non lodevole) risulterà in aumento rispetto all'anteguerra, qualora gli organi competenti non intensifichino i loro sforzi, istituendo scuole dove occorrono e facendo rispettare la legge a chi la viola.

Il mio scritto non aveva dunque lo scopo esclusivo di spiegare i fatti, *nè di muovere critica ai competenti organi scolastici* (ai quali, anzi, erano rivolte esplicite lodi per quanto già hanno fatto superando formidabili difficoltà); esso voleva costituire un contributo di collaborazione ad un grave problema che interessa tutti gli italiani.

Tenete conto — si leggeva tra le righe della mia nota — che nel 1940 i 126.000 insegnanti impartivano l'istruzione elementare a 5 milioni e 200 mila alunni; in proporzione, i 160.000 insegnanti del 1949 avrebbero potuto impartirla a 6 milioni e 400 mila invece che a 4 milioni e 850 mila; poichè la popolazione scolastica soggetta per legge alla istruzione obbligatoria è di circa 8 milioni, studiate il modo per immettere nelle scuole almeno il milione di alunni che esse possono assorbire.

Per riuscire a ciò — conchiudevo — è necessario istituire nel Mezzogiorno, per ogni milione di abitanti, almeno tante scuole quante ne esistono nel nord; è al sud, infatti, che l'analfabetismo supera, in certe regioni il 40 per cento nonostante che le scuole siano gremite di alunni rispetto al nord.

Non avevo inteso dunque offrire un saggio di spiegazione scientifica di dati statistici, ma considerazioni di ordine pratico, illustrate da poche incisive cifre, inconfutabili nella lettera e nello spirito. Intorno a queste cifre ha creduto opportuno polemizzare non soltanto l'autore di « Statistiche », ma anche il Gaudenze nel « Giornale d'Italia del 30 giugno ». Del che non mi dolgo poichè, attraverso la discussione, altri punti sono stati chiariti e probabilmente altri consensi sono stati guadagnati alla causa della scuola e del Mezzogiorno.

Con vive grazie e distinti saluti

Gaetano Napolitano

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA IN U. S. A. NEL 1950

La relazione presentata dai delegati degli U.S.A. all'ultima conferenza internazionale dell'educazione (luglio 1950) offre certo uno dei più interessanti panorami di problemi e di attualità educative: in pochi Paesi infatti, come in questo, l'organizzazione scolastica è tanto perfetta.

Si parla già oggi, negli Stati Uniti, di puntare sui 14 anni di obbligo scolastico: di portare cioè il limite attuale dell'obbligo (dai nove ai dodici anni di scuola) a 14 anni: il che importerebbe l'afflusso nelle aule di milioni di nuovi alunni e non più giovanetti, con problemi enormi di organizzazione, di locali, di personale: bisogna ancora notare che, già entro i limiti d'obbligo attuali, la massa di alunni tende a crescere con progressione considerevole, in ragione dell'aumentato indice di natalità relativo agli anni 1940-1950.

Secondo i calcoli dell'Ufficio Federale dell'Educazione (organo di coordinamento federale, essendo la legislazione sulla scuola di competenza dei singoli Stati) l'aumento di alunni per effetto dell'estensione dell'obbligo al 12° anno scolastico (alla 12ª classe insomma) supererà la cifra di 10 milioni di unità tra il 1948 e il 1960: in tal modo il numero totale degli iscritti salirà a circa 37 milioni, in luogo dei 29 milioni attuali.

Di questa cifra quasi un quinto rappresenta alunni frequentanti classi comprese fra il nono ed il dodicesimo anno di frequenza scolastica.

In genere la scuola americana è « pubblica » cioè dipendente dalle autorità locali: le scuole libere (per lo più parrocchiali o religiose) accolgono circa il 12 per cento della popolazione scolastica (tre milioni e mezzo di fanciulli). La scuola libera segna percentuali maggiori nei grandi centri.

I « colleges » (scuole secondarie superiori) e le università sono in totale, oggi, 1849 ed accolgono due milioni e mezzo di alunni.

*Le statistiche dell'*Education Office *ci dicono ancora che nelle campagne gli alunni in età di 14-15 anni non iscritti ad alcun tipo di scuola sono il 13%; tale percentuale, nelle città, è invece del 4%.*

Un problema invece di portata rilevante, e alla cui soluzione non sembra facile arrivare è quello del personale insegnante: nel 1949-50 gli alunni che hanno ottenuto il certificato di abilitazione all'insegnamento elementare sono stati 35 mila, con uno scarto quindi di 65 mila unità rispetto al personale necessario, che è di 100 mila insegnanti all'anno, in media. Meno grave invece la situazione nel campo della scuola secondaria, in cui il fabbisogno annuo di insegnanti è regolarmente coperto.

Questa situazione, le cui cause sono state studiate nei vari Stati, hanno indotto i rispettivi uffici scolastici a prendere le misure necessarie: alcuni Stati hanno quindi introdotto un « certificato semplice » detto anche « d'orientamento » che abilita all'insegnamento nella scuola elementare e secondaria. Altri invece hanno creato corsi speciali per giovani avviati allo insegnamento secondario, allo scopo di prepararli invece ad insegnare nelle classi elementari.

Le questioni e i problemi toccati dalla relazione sopraccennata sono molteplici e avrò occasione di accennarne in questa stessa rassegna.

*Quello che mi sta a cuore di far rilevare, soprattutto, è l'aspetto nuovo che i problemi educativi assumono in U.S.A. nei confronti delle autorità federali: le quali fanno intravedere la necessità, o per lo meno l'opportunità di un miglioramento dei sistemi scolastici dei singoli Stati, e di un loro coordinamento, sia sotto l'aspetto organizzativo sia sotto quello economico: si rilevano infatti sproporzioni notevoli per cui, ad esempio, i contributi per la scuola nello Stato di Nebraska non superano il 6% delle spese totali; mentre nello Stato di Delaware i contributi statali coprono l'86% delle spese. Tutto questo oltre alle molteplici conferenze promosse dall'*Education Office, *alle sue pubblicazioni e via dicendo, fa pensare ad un sempre maggior interessamento delle autorità federali e ad una possibile unificazione dei servizi scolastici.*

E' ancora da rilevare nel sistema scolastico americano, la fondamentale unità *e* continuità *delle varie scuole, primarie e secondarie: si tratta cioè di un sistema articolato su una serie progressiva di anni scolastici fra loro* corrispondenti, *pur essendo larghissima la libertà organizzativa all'interno di ciascuna scuola e classe: un sistema, cioè orizzontale anzichè verticale.*

Avicenna

ROMA NOBILIS

Il « romano de Roma » guarda con benevola curiosità, fra scanzonata e compassionevole, le torme di pellegrini piovuti dai confini della terra nella sua città per l'Anno Santo: inquadrati da ierofanti totalitari, stipati in torpedoni polverosi, assillati da un nugolo di ciceroni, venditori di cianfrusaglie e cartoline ricordo. Non è certo questo il modo migliore di visitar Roma; pure, v'è motivo di chiedersi quanto l'olimpico « romano de Roma » conosca davvero la sua città, fuor della rete stradale del centro, e di quella dozzina di monumenti più noti, consacrati dalle cartoline illustrate. L'abitudine ottunde inesorabilmente, anche gli occhi più attenti e gli animi meno torpidi: e v'è chi, nato e vissuto a Roma, ricorda d'averla visitata, studiata, amata pietra per pietra nei lontani anni di giovinezza come fosse un'altra città, diversa da quella in cui oggi vive, e che troppo spesso si riduce per lui a una rete autotranviaria, punteggiata di negozi e di uffici, di percorsi consuetudinari e di corse affannose. Solo di rado, in momenti felici, si squarcia quel velo che la forza dell'abitudine ci ha intessuto dinanzi agli occhi: e in luoghi celeberrimi, o in deliziosi angoli della Roma minore, in vista delle mura e gli archi del Foro, o presso qualche solitaria chiesetta del Celio e dell'Aventino sotto un'antica muraglia ammantata di rose, ci torna per un istante a balenare il volto che amammo un giorno, che ci è sempre vicino eppur quasi non riconosciamo più. Cosa non avresti dato, par che ci dica, se lontano e straniero, per essere qui, per carezzare le mie pietre, per cogliere i miei fiori, per veder le chiome d'oro delle nuvole scorrer lente tra i cipressi di Monte Mario; a cos'altro pensi ormai tu?

Sì, bisogna non esser di Roma, o rifarsi un animo vergine, non logorato dalla consuetudine quotidiana, per avvicinarsi ancora, con la reverenza e l'amore di un tempo, alla Dea dormente presso la Porta Capena (se lo strider delle circolari e i lavori della Metropolitana non l'han fatta da un pezzo fuggir di lì). Ed è significativo, io credo, che il più recente e splendido omaggio artistico a Roma, sollevantesi di gran lunga, nella pura sfera dell'arte, sulla colluvie di pubblicazioni occasionali, sia nato dal gusto e dall'amore di due non romani, se anche « romanisti » d'elezione: un piemontese e un pugliese. Il piemontese è D. R. Peretti Griva, un alto magistrato noto anche per il singolare impulso dato a recenti sviluppi della nostra legislazione, meno noto fuorchè agli intimi per lo squisito gusto di artista della fotografia, e il suo appassionato amore per Roma. Il pugliese è Alfredo Petrucci, un nome di studioso e poeta familiare e caro a noi tutti, innalzatosi a fama ben più che regionale con la sua opera di storico e tecnico della incisione italiana, e con l'originale produzione di poeta e narratore. Dalla collaborazione di questi due non romani è uscita una magnifica opera d'arte, degna di Roma. Il poeta della Leica vi ha contribuito con gli stupendi risultati del suo obbiettivo, cui speciali accorgimenti tecnici tolgono qui ogni aspetto di meccanica fotografica, e fan sembrare veri disegni o incisioni originali, ove la luce e l'ombra, la linea e il colore magicamente concorrono a un effetto caldo e personalissimo. E il poeta e maestro del bulino ha premesso a questa interpretazione moderna di Roma una introduzione storico-artistica, illustrata a sua volta da disegni e incisioni antiche, che è insieme una storia monumentale e iconografica della Città eterna, e in cui dottrina e poesia si fondono mirabilmente (*Roma*. Novanta vedute moderne di D. R. Peretti Griva, testo di Alfredo Petrucci, ed. Donaggio di Torino, sotto gli auspici della Banca Nazionale del Lavoro).

Dal suo Gabinetto delle stampe di Palazzo Corsini, o dalla sua casetta di Trastevere dove se ne sta per lo più rintanato tra i suoi libri e i suoi fantasmi d'arte, Petrucci ci fa passeggiare attraverso i secoli tra le sante rovine di Roma, quali apparvero al religioso stupore del Petrarca e agli ingenui illustratori dei *Mirabilia*, e poi ai grandi del Rinascimento, il Botticelli e il Sanzio, il Buonarroti e Giulio Romano, sino al Beatricetto, al van Cleef, al Vasi, al Piranesi. Nella raffigurazione delle gloriose « anticaglie » romane si rispecchia non soltanto una storia monumentale e urbanistica, ma una evoluzione d'arte e di tecnica, di visione dell'Antico, di reazione spirituale via via nuova e diversa, una storia d'anime. Il dotto distingue le tecniche e gli influssi vicendevoli, elenca e classifica nelle note, per ogni monumento, il corredo iconografico relativo; il poeta gode e fa godere il perenne valore estetico dell'opera d'arte, e del modello d'arte e natura che l'ha ispirata. Poi alla fine, giunto a quest'ultimo della lunga schiera degli illustratori di Roma, che è il Peretti Griva, il poeta prende definitivamente la mano al dotto Petrucci, e scrive le più belle, le più sognanti pagine di questa Introduzione, che l'altro poeta di « Roma senza lupa », il Gabriele d'Annunzio romano del *Piacere* e delle *Elegie*, avrebbe certo avuto care. Nell'interpretare e commentare al lettore alcune delle più suggestive vedute del suo collaboratore, come il *Dialogo* di Piazza San Pietro, il *Canto che sale* della Trinità dei Monti, il *Sole sul Pincio*, e altre mirabili tavole di Peretti Griva, Petrucci ci ha dato senz'altro le sue « Elegie romane » cui non manca che il metro per prender posto non indegnamente accanto ai più illustri, classici e romantici modelli. Le « Lodi di Roma » hanno tale una tradizione da far tremar le vene e i polsi. E non è facile affiancarsi a una legione di spiriti magni del passato, senza ripeter cose già dette, toccando vecchie e sempre nuove corde, e traendo altri dietro l'incanto.

Iniziati così da Petrucci, sfogliamo quest'ultima edizione delle *Mirabilia* romane, colte dalla moderna sensibilità del magistrato-artista torinese e il velo dell'abitudine ci cade ancora una volta dagli occhi, e ci si affaccia, con la luce della giovinezza, il volto amato d'un tempo. *O Roma nobilis*, anche noi siamo pellegrini giungenti da barbare plaghe (poco importa se viviamo materialmente entro la stessa tua cerchia), anche noi vogliamo adorare la capanna romulea sul Palatino e l'Aracoeli della Sibilla e d'Augusto, ascoltare il murmure delle fontane papali, vagare per le tacite Ville superstiti, seguire per le tue scalee, sui tuoi travertini levigati dai secoli, il gioco dell'ombra col sole. Ridacci la nostra giovinezza, il nostro amore per te; facci veri tuoi cittadini dello spirito, non morte schede dell'anagrafe romana; cittadini nell'anima di quella Roma ove non solo Cristo è stato fatto romano, ma tanta gloria e bellezza, e prima e dopo, ha irraggiato e nobilitato il mondo; dove l'effimero che dal Gianicolo contempla l'Urbe, e « l'arca santa » del Soratte azzurrino navigante sulla Campagna, sente la breve sua ansia pacificata e sommersa in un flusso di vita immortale.

Francesco Gabrieli

NARRATIVA DI PRATOLINI

(*Continuazione della pag. 2*)

fuori un personaggio, prodotto di quella stessa società che non ha saputo educare tutti gli altri scomunicati della narrativa pratoliniana, borghesi o proletari, i quali non avrebbero responsabilità delle loro azioni se, in definitiva, non fossero coerenti alla loro impostazione psicologica nel modo naturalistico già detto più sopra. Giorgio, Maciste, Faliero sono, in realtà, eccezioni, poichè, pur avendo vissuto nella stessa società di Gino, Osvaldo, Carlino e Sandrino, non ne hanno subito l'influsso, diventando persone per quel principio interiore che è soltanto immanente nell'uomo in sè, e che nella raffigurazione artistica esclude ogni raccostamento esemplaristico a schemi intenzionali.

Pratolini è, ripeto, uno scrittore nato, un narratore in cui la configurazione intuitiva dell'immagine personaggio — sia pure nell'ambito della memoria — gli si costruisce sotto la penna con la concretezza della realtà: e per ciò, quando la sua sincerità d'immediatezza cede alla importuna intenzione del raziocinio, si ha squilibrio e indecisione.

Ma ne *Le ragazze di Sanfrediano* (*Botteghe oscure N. 3*), direi che questi difetti si gonfino in un arbitrio descrittivo, in una fabbricazione di *caratteri* che non riescono a diventare immagini, in una lubricità esteriore che non ha nessuna sollecitazione, nè d'ambiente nè di psicologia. Si potrebbe prendere per un *gioco*, ma ogni gioco, anche il proverbio lo dice, è bello quando dura poco. Naturalmente, la noia del ripetersi entro gli schemi di una memoria che ormai ha dato fondo ale sue riserve e che non riesce più a farsi interiore alla fantasia, deve aver pesato a che allo stesso narratore; e il racconto decade a prosa letteraria, di molto gusto, di raffinata manipolazione, ma da cui, nonostante, si scolla assai facilmente un contenuto povero e direi insignificante, perchè privo anche di quella qualità catartica che trasforma in immagini il grezzo apporto della sensazione.

Ma Pratolini, a 36 anni, ci ha già dato nella imponente mole del suo quotidiano lavoro, un lucido perspicuo racconto, che solo potrebbe illustrare tutta una lunga vita d'artista: *Cronaca famigliare*. Qui ambiente, personaggio, mondo, tutto si fonde in una luce limpida le cui immagini splendono nell'autentica visione dell'universale. Qui sentimento e natura, ideale e reale fanno concretezza in una sintesi che è quella della poesia. I limiti della memoria si aprono in figurazioni indimenticabili: la nonna, Ferruccio, la Pasqua con la nonna, l'ospizio, la malattia di Ferruccio, la sua morte, e, in una parola, tutto il lungo racconto. In *Cronaca famigliare* c'è la certezza d'un avvenire di scrittore la cui speranza mi ha fatto rilevare, di proposito, più i difetti da tagliare per sempre, che non i lucidi pregi d'una personalissima narrativa in cui è incluso il vivo interesse dei molti problemi non ancora risolti dall'impegnativo ingegno di Pratolini. Per questo voglio chiudere con le stesse parole di lui, e veramente con quelle della nonna, in cui risuona l'augurio più profondo e insospettato, l'augurio dell'amore che non conosce altri limiti se non quelli battuti dal cuore: (*Ma la memoria com'è crudele! Io ho tenuto lungo una notte, nella mia destra, la mano della nonna che mi lasciava... La mano non « parlava » più, e inutilmente io carezzavo la sua palma... la mano che io conobbi arida e fredda, offriva al mio cuore l'ultimo calore... Con gli occhi chiusi ormai la nonna sillabava ancora la voce della mamma che io non seppi meritare, nel nome di lei, allucinata e cristianamente orgogliosa. « Sarai buono? sarai buono? sarai buono?... ». Io carezzavo la sua mano come se l'eternità ci dovesse sorprendere, finalmente segreti e lontani. Quando la mano si fece fredda, 'un gelo diverso e disperato, io mi accorsi che il mio cuore batteva ancora*). (*Il tappeto verde - La mano*).

Questa è la via tracciata, oltre la memoria, nell'infinita libertà della fantasia.

Umberto Marvardi

PICO DELLA MIRANDOLA

(*Continuazione della pag. 2*)

tresì da accanite ritorsioni contro gli astrologhi, il loro culto del cielo, la loro convinzione che dal fatto celeste dipendessero dogmi, religioni ed altresì guerre e sconvolgimenti.

Così, attraverso le ansie ed i miraggi della *secretior enarratio*, la filosofia italiana si presenta, anche in Pico, come una deprecazione dell'epicureismo. Si presenta come un'esorcizzazione salvifica degli « empi lucreziani » perpetualmente ripullulanti dai tempi del Ficino in poi, nei cattivi filosofi « chito-fellici » e machiavellisti (esecrati da Campanella) nei banditori delle « ree metafisiche del Fato e del Caso » diffidati da Vico e paventati da Gioberti. Da Ficino e Gioberti, dalla *Theologia platonica* all'*Introduzione allo studio della filosofia*, si stende una continuità ininterrotta nella dedizione alla salutare metafisica platonica, baluardo ed acropoli delle repubbliche bene ordinate e delle felici arti e discipline. Arrestare la declinazione verso il sensibile scongiurare la perdita della « formula ideale » frenare la caduta progressiva verso l'esistente non più sorretto dall'Ente, rimuovere la congerie degli errori precedenti dalle invenzioni della « formula » manifestantisi nel Panteismo, nell'Emanatismo e nel Sensismo, esauriscono la misteriosa consegna di questa filosofia recapitolata nelle sue grandi linee, con incontestabile maestà architettonica, da Vincenzo Gioberti.

Lorenzo Giusso

Bernardino Galliari - Arco di verde con tempietto in fondo

Considerazioni

sull' interpretazione musicale

Il fine precipuo e più conveniente di ogni rappresentazione grafica o comunque simbolica, sembrerebbe essere quello di fissare ed eternare in qualche modo i momenti fuggevoli dello spirito umano che altrimenti svanirebbero senza lasciare alcuna traccia. In realtà si tratta, invece, di guardare in trasparenza e di individuare, al di là di un incostante divenire che tutto divora, una realtà viva ed eterna che con improvvisi sprazzi di luce si rivela alla nostra coscienza e che, paragonata al mondo in cui viviamo, ci sembra infinitamente lontana e bella. Fissare quindi questa realtà significa poterla far rivivere quando essa sembrava ormai spenta e svanita; significa, soprattutto, poterla comunicare agli altri. Ci accorgiamo infatti che essa rivela una maggior chiarezza ed un vigore insospettato quando ne troviamo l'eco nella comunione umana, poichè la nostra coscienza è una specie di società invisibile che stabilisce tra i nostri pensieri il medesimo segreto dialogo che essa non cessa di svolgere con gli altri esseri nella società visibile. Perciò è impossibile che chi si sveglia alla vita dello spirito non tenti di svegliare anche gli altri alla stessa vita.

Non sempre, tuttavia, questa comunione di spiriti è facilmente realizzabile. Essa rappresenta un fatto estremamente delicato, specialmente quando si tratta di esperienze spirituali complesse e ricche, o, di esperienze che trovano vita nella parte più profonda del nostro essere e sembrano più restie ad una chiarificazione di carattere razionale.

L'arte è nel dominio di queste esperienze. Essa tende a cogliere e rivelare un mondo che portiamo dentro di noi ma che molto spesso è invisibile a noi stessi. Scoprire questo mondo è un dono di pochi privilegiati cui la natura ha concesso di poter guardare con attenzione le piccole luci che illuminano tutti gli uomini e che la maggior parte appena riesce a distinguere.

Ma tutto questo non basta. La vera grandezza dell'artista non consiste tanto nel valore del dono quanto nell'uso che egli potrà farne. E' necessario che egli sappia tradurre in linguaggio od in una rappresentazione il mondo che ha scoperto dentro di sè per poterlo comunicare agli altri.

Da questa rappresentazione nascono tutti i problemi dell'arte. Essa in primo luogo deve essere riconosciuta e compresa perchè ognuno ritrovi dentro di sè la realtà intuita dall'artista e le emozioni ed i sentimenti che egli ha provato di fronte ad essa. Se quindi la vita artistica è essenzialmente una intima comunione di spiriti essa è prima di tutto un fatto di interpretazione. Attraverso l'interpretazione, cioè, l'opera d'arte viene colta nella sua eternità e vive senza fine nel cuore degli uomini.

Non si può perciò parlare dell'interpretazione come di un fatto esclusivo di una singola manifestazione artistica. Essa appartiene alla generalità dell'arte ed è la comprensione spontanea o riflessa che si attua nella intimità delle coscienze. L'interpretazione, tuttavia, non si fonda soltanto sopra doti intrinseche che derivano dalla natura e dalla educazione, ma anche su elementi intrinseci che derivano dall'esercizio e dalla conoscenza di un'arte particolare. La rappresentazione artistica è come un vestito sotto il quale bisogna sentire la presenza dello spirito come quella di un corpo nudo. Ma il vestito rivela il corpo e lo dissimula nello stesso tempo e talvolta può addirittura farlo dimenticare. Soltanto coloro che hanno una visione chiara possono allora giungere fino al corpo. Allo stesso modo l'interpretazione è passibile di una gradualità di valore per cui uno sguardo acuto od esperto può penetrare più profondamente nell'opera d'arte e darne nello stesso tempo agli altri una traduzione di singolare efficacia.

Posto così il problema è comprensibile allora che si possa parlare in modo particolare di una interpretazione musicale. La figura dell'interprete, infatti, ha in questo caso una fisionomia tutta particolare poichè mentre la potenza suggestiva della musica non conosce limiti l'esercizio dell'arte musicale e la comprensione di essa richiedono particolari attitudini ed un'intenza preparazione. Nella musica, cioè, l'opera d'arte può essere interpretata direttamente soltanto da un numero limitato di persone; per gli altri è necessaria una mediazione. S'intende che noi qui ci riferiamo in modo particolare alle difficoltà di interpretazione che nascono dall'evoluzione tecnica e dall'evoluzione estetica dell'arte stessa.

Nascono allora i problemi che interessano questa mediazione. Si parla ad esempio di soggettività e di oggettività di interpretazione in quanto alcuni vorrebbero una scrupolosa fedeltà alle intenzioni espressive dell'autore mentre altri ritengono impossibile questa esatta traduzione dell'opera d'arte.

C'è in questa impostazione una clamorosa ed inequivocabile risonanza di temi estetici e filosofici per i quali l'opera d'arte si esaurisce nella personalità dell'artista diventando un suo problema esclusivo, oppure tende ad affermarsi come pura espressione formale.

Abbiamo detto che nelle due concezioni c'è una traccia di problemi filosofici. In realtà si tratta di una filosofia mal digerita che di fronte alla realtà artistica degenera in una letteratura acida e fertile di aride polemiche. Perciò quelli che vorrebbero essere i corni di un dilemma rassomigliano piuttosto alle corna di una chiocciola che si ritirano al solo toccarle. Ammesso infatti che l'interprete possa dare dell'opera d'arte un'esecuzione fedele abbiamo forse di essa una risonanza univoca nell'animo degli ascoltatori? Se poi si volessero precisare le intenzioni dell'autore molto difficilmente potremmo avere una uniformità di opinioni. L'autore stesso, del resto, potrebbe a sua volta confondere le idee. Perciò volendo fondare su questi elementi la validità dell'opera d'arte, correremmo il rischio di vederla svanire sotto i nostri occhi poichè difficilmente potremmo giungere ad una visione concettuale di essa.

Il fatto è che su queste basi non può essere data una teoria dell'interpretazione, poichè essa tocca problemi più vasti di quelli considerati sinora dall'estetica moderna. Perciò è anche inutile esaminare a questa luce l'imponente casistica che il fatto dell'interpretazione ha posto in essere; possiamo soltanto trarre alcune conclusioni dalle nostre premesse.

Il musicista, come del resto ogni altro artista, ha certamente impegnato tutta la sua personalità nell'opera d'arte. Questa tuttavia non gli appartiene nè può sempre riversare sugli altri gli errori d'interpretazione che essi possono commettere. Quasi sicuramente egli ha commesso il primo errore. L'interprete, onesto s'intende, ha soltanto collaborato con lui cercando talvolta di illuminarlo su quanto avrebbe dovuto esprimere e persino dovuto intuire. Infatti anche nell'opera d'arte più perfetta si nasconde qualche zona d'ombra poichè essa è formata di raggi che hanno una luce di varia intensità. Ciò che essa nasconde di più vitale molto spesso non è stato intravisto. Del resto quanto di eterno è nell'opera d'arte non appartiene all'uomo; quindi anche l'aspetto più umile di essa è superiore alla potenza del nostro intuito. Ecco perchè quando l'occhio degli altri si fissa sull'opera d'arte aggiunge sempre qualcosa alla visione che ne aveva l'autore. Così avviene che le interpretazioni che sembrano contraddirsi si completano ed in un medesimo orizzonte bagnato dalla stessa luce esse rispondono a prospettive più o meno felici ed a sguardi più o meno penetranti.

Dante Ullu

VETRINETTA

MARTINO VITALI. - *Colloqui a prima luna*. Ed. Gastaldi, Milano.

Una felice scorrevolezza d'eloquio contraddistingue i *Colloqui a prima luna* di Martino Vitali, dove con rapidi tocchi l'autore coglie vivide immagini della natura, animate da una festosa e delicata levità.

La sua voce sognante « *nel trepido svanire della luna* » predilige colori puri e frescure di innocenza, sicchè questi *Colloqui* si illuminano, nei momenti migliori, d'una virginale allegrezza.

Tuttavia, la chiara eleganza d'accenti non riesce a mascherare una fondamentale insufficenza intuitiva; e benchè l'ultima parte della raccolta rechi movenze più intimamente accorate, la poesia del Vitali appare assai spesso ignara di sofferenza, ingenuamente superficiale, priva d'interiore emozione.

LUIGI RINALDI. - *Sereni alla foce*. Ed. Gastaldi, Milano.

Sembra che la formazione letteraria e stilistica di alcuni scrittori di versi (poeti, in verità, non possiamo chiamarli) sia chiusa ancora nella tradizione dei *modi* carducciani e pascoliani. E' il caso di Luigi Rinaldi in « *Sereni alla foce* », dove manca il segno d'una originale individualità poetica; l'espressione nasce per lo più da un intento puramente bozzettistico e descrittivo, e si esaurisce perciò in un mimetismo incolore e impersonale.

Molte di queste poesie, per la facilità melodica e il vieto semplicismo dei motivi ispiratori, potrebbero ben figurare in un libro di lettura per le scuole elementari (e l'introduzione bio-bibliografica ci informa che il Rinaldi collabora anche al *Corriere dei Piccoli*, alla *Settimana dei Ragazzi*, nonchè alla *Domenica del Corriere*. Quà e là, infatti, scopri nei suoi versi un sincero intendimento educativo, di chi ha saputo trovare, nella serena accettazione del suo destino di uomo, quell'interiore e soave equilibrio che sdrammatizza ogni sofferenza e persuade a benedire la vita.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI
ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma

PREZZO DI UNA COPIA LIRE TRENTA

SUPPLEMENTO DI «**IDEA**»
diretto da PIETRO BARBIERI

DIREZIONE, REDAZIONE, AMMINISTRAZIONE:
ROMA – Via del Corso, 18 – Telefono 60-427

I manoscritti, anche se non pubblicati, non si restituiscono

IDEA

SETTIMANALE DI CULTURA

ANNO II – N. 33 – ROMA, 27 AGOSTO 1950

ABBONAMENTO ANNUO L. 1500
CONTO CORRENTE POSTALE 1/2160

Per la pubblicità rivolgersi alla Società per la pubblicità in Italia
S. P. I. – Roma, Via del Parlamento, 9 – Telefono 61372 - 68996

Spedizione in abbonamento postale
Gruppo terzo

L'APPELLO INASCOLTATO

Qualche tempo fa il Gilson iniziava un suo articolo politico a commento dei fatti di Corea, con queste parole: « Dobbiamo disperare che la Francia faccia appello alla ragione? Sarebbe prematuro, e noi ci auguriamo che prematuro resti sempre, e tuttavia non è affatto facile che si discuta un problema in se stesso senz'altra passione, salvo quella di veder chiaro ».

Il Gilson, com'è risaputo, è filosofo, e quindi ha la buona abitudine di munirsi per le sue ricerche politiche, letterarie o storiche, di quei due o tre concetti che sono la bussola di ogni suo itinerario. Qui il concetto è enunciato come necessità di non far contaminare la ragione dalla passione, tranne che la passione non sia quella di concentrare i dispersi raggi nella lente della chiarezza.

•

Ora, che significa discutere « un problema in se stesso »? Significa stare ai dati di esso, senza che elementi parassiti li deformino. Impresa codesta sempre difficile, ma ai nostri giorni pressochè impossibile.

Fate passare in rassegna alcuni nomi di scienziati conosciuti in tutto il mondo. Vi avvedrete subito che essi servono due cause: quella scientifica e un'altra che potrebbesi chiamare complementare. Il tal biologo, ad esempio, indaga sì i segreti della vita, ma poi ve li riassume in una sintesi materialista, come se qualcuno gli avesse imposto di estrarre dalle cellule l'elisir dell'incredulità. Vedrete come si affanna a provare la generazione spontanea, per rovinare l'edificio delle credenze, e com'è sollecito nel correre con una manatella di ipotesi scrofolose a buttarle sugli occhi di coloro che indagano sui rapporti tra l'universo e Dio.

Il tal fisico congegna le sue formule come cappi per strangolare questo o quel regime, il partito A oppure il partito B.

E quell'illustre storico succhia con una sua pompa le correnti del passato per innaffiare come un elefante vendicativo, il suo avversario.

E non dimentichiamo il filosofo che crede di percorrere un itinerario, e lo misura e ve ne comunica il numero di leghe, senza avvedersi che il suo cammino è sempre lo stesso salto nello stesso fosso.

•

Potremmo trovare documenti siffatti in altre regioni dell'attività spirituale. Osservate la letteratura com'è infestata da sovrastrutture e sottostrutture, onde non è raro vedere un personaggio che si è mosso a dare uno sguardo alle tinte di un monte, rivestitosi per qualche istante di rosa e viola, per salutare il sole che se ne parte, vederlo intingere un pennello in un pentolino per scrivere sui muri sentenze di morte a questo o a quello.

Per queste contaminazioni la nostra epoca potrà forse un giorno essere ricordata come quella dei parassiti giganti, perchè ogni problema ha il suo parassita, ogni idea la sua sanguisuga, ogni principio il suo usuraio.

Tutto ciò non è consolante, nè promette nulla di buono. Non è davvero consolante vedere la ragione portata al guinzaglio dalla passione e non promette nulla di buono accorgersi che la ragione viene ogni giorno tentata da chi veste gli stessi indumenti, per farsi accettare come consorella e che dopo alcune domande nella lingua materna, comincia a parlare un idioma incomprensibile.

Dove cercare la causa di questa maligna commistione? Perchè la ragione è soggetta a tante malattie infantili?

La risposta ce la suggerisce il Gilson, quando osserva che l'unica passione che dovrebbe muovere la ragione è quella di veder chiaro. Ma com'è possibile veder chiaro quando ci si esercita a render strabici i propri occhi col guardare contemporaneamente alla scienza e alla politica? La passione del veder chiaro non può coesistere cogli impulsi disordinati che non siete in grado di reprimere, anche perchè sono diventati corali, e vi sono trasmessi come quel tal fluido alla povera rana.

Nè quella passione può rinfrancare la ragione stanca ed impegnata a bonificare il terreno incolto e selvaggio, intricato di sterpi, qual'è quello in cui noi vediamo lussureggiare il felino e il decadente, l'abnorme e l'invisibile. Nello stesso terreno nascono le piante che si annaffiano con il sangue e quelle che per vivere han bisogno di una soluzione di lavanda. Veder chiaro è un osservare riposato, lungo, paziente.

•

Al microscopio e al telescopio l'occhio non rotea convulso, ma si tiene fermo ed attento, non spazia per linee panoramiche, ma limita al massimo il suo campo di visione tanto per il batterio quanto per l'astro.

Quell'immagine che l'uomo porta nel suo cuore « atta a sopravvivere a tutte le tempeste, a superare tutti i mari, ad abolire tutte le distanze », altro non è se non una visione chiara di ciò che nel mondo non si è mai sottratto all'imperio della ragione.

L'impero della ragione? La espressione nata in altri tempi, oggi sembra archeologica, perchè di imperi noi continuiamo, per metafora, a parlare, ma son quelli delle convulsioni e delle anarchie, quelli cioè che si son potuti costruire un dominio, ribellandosi ad ogni norma regolatrice, ad ogni freno equilibratore. Così chi vorrà comprendere il nostro tempo dovrà spiegare la coesistenza dell'*ordine pratico* e del *disordine intellettuale*. E non tarderà a scoprirne la convergenza, se vedrà l'uno e l'altro come linee edonistiche. L'ordine pratico ci assicura il « confort », il benessere, l'egoismo domestico, elimina tutto ciò che può turbare il nostro godere. Il disordine intellettuale ci libera da ogni freno, ci porta a fiotti le illusioni, dà architettura alle nuvole, consistenza ai sogni, fiato agli istinti. Al punto di congiunzione di quell'ordine e di quel disordine, noi leggiamo « mercantilismo lirico ».

E' il marchio del nostro tempo.

SOMMARIO

La mentalità americana

Il libro del prof. Commager *The American Mind* non è un manuale da mettere in mano a chi voglia ritrovar date, nomi, citazioni e bibliografia, e non è scritto per sostenere una tesi, presentata polemicamente; è piuttosto fatto per orientare un lettore del paese, una specie di mappamondo americano disegnato all'antica, con miniature e fumetti. E' veramente una storia della mentalità americana, studiata nei suoi fattori ideali, cioè negli spiriti e nelle idee direttive che l'hanno formata e guidata durante il suo sviluppo. Non vi è cenno, dunque, della sua dipendenza dai fattori fisici, come da quello « spazio libero » che secondo alcuni ha prevalentemente formato il carattere americano. La teoria della influenza della « frontiera che si espande » vien trattata nel libro come *una* teoria, ma la « frontiera » non prende mai il carattere del « fattore » più importante della vita americana.

E' una storia ideale delle idee americane, e confesso che è la prima opera del genere che m'ha attirato, trattenuto sulle pagine, mosso a far un'infinità di sottolineature e di richiami in margine, che dimostrano il mio interessamento e talora il mio consenso nello stesso tempo. E' un libro contrappesato nello stile, talvolta un po' satirico ed epigrammatico ed ogni volta che presenta un movimento o una dottrina, ne ha subito circondato d'eccezioni e di limitazioni la definizione. E' un libro coraggioso, perchè non nasconde affatto i difetti del pubblico americano, anzi offre di essi delle colorite pitture. E' un libro benissimo informato (anche se gli si può muovere il rimprovero di qualche dimenticanza fatta per programma o avvenuta per distrazione). E' un libro che tratta la mente americana come un processo autonomo, anche se correlativo a quello dell'Europa, ossia considera di ogni uomo o movimento gli aspetti americani. Insomma è un bel libro, di quei libri che fa piacere aver letto, e che si è lieti di poter salutare con l'applauso di un articolo favorevole.

E' distinto in due parti: il secolo decimonono e il secolo ventesimo; e naturalmente la parte del secolo decimonono è molto più vasta dell'altra, che è ridotta ad un capitolo.

Ma c'è una distinzione più importante di quella dei secoli; è la distinzione fra l'America prima e dopo il decennio 1890-1900. In questo periodo, l'America passa dalla sicurezza ingenua al dubbio cosciente. E' una divisione, direi, classica tra gli storici dell'America, ed il Commager ha fatto bene ad adottarla. Chiama quel periodo lo *spiovente* del 1890. Allora gli Stati Uniti cessarono d'esser un paese agricolo e diventarono un paese urbano e industriale. Da una nazione ristretta ai problemi interni, fiduciosa in se stessa, conscia di avere un proprio destino separato dal resto del mondo, diventarono una nazione inestricabilmente connessa con l'economia e con la politica del mondo intero, turbata da problemi che credevano prima propri dell'Europa, con profondi cangiamenti di popolazione, di economia, e di tecnologia. Il Commager segue questa trasformazione anche nella letteratura e nel pensiero.

I capitoli che seguono son dedicati allo studio delle varie concezioni filosofiche che dominarono l'America, senza dar mai vita — il Commager lo riconosce — ad un sistema originale. Passano in rassegna l'evoluzionismo con John Fiske, il pragmatismo con William James, il determinismo in letteratura con Jack London, Theodore Dreiser, James Branch Gabell (unione di nomi che fa allegar i denti, il Commager lo sa anche lui, ma ha delle buone ragioni per metterli insieme), il culto dell'irrazionale, dell'incosciente e del primitivo con gli esempi di Sherwood Anderson, Ernest Hemingway, Gertrude Stein, Ezra Pound, Henry Adams e Robinson Jeffers (anche qui bisogna inghiottir quelle vicinanze di nomi). Sotto l'etichetta di tradizionalisti vengon avanti Edith Wharton, Ellen Glasgow, Willa Cather, Rachel Field, Dorothy Canfield, Stark Young, Ole Roelvaag, E. A. Robinson, Santayana, Robert Frost, Stephen Vincent Benèt... Prosa e poesia. Sono dei nomi che i lettori italiani che si dilettan di « Americana » conoscono.

C'è poi un capitolo sulla vita religiosa americana che a me pare un dei più indovinati, chiari e illuminati.

Ho detto che il libro è prezioso per il suo spirito sintetico ed epigrammatico, cioè nel dar definizioni che non soltanto son esatte, ma che nella definizione contengono anche una critica. Ne traggo alcune di saggio dal capitolo sullo spirito religioso:

« Per trecento anni il Calvinismo aveva insegnato la depravazione dell'uomo senza nessun percettibile effetto sull'allegria, la gentilezza o l'ottimismo degli Americani... L'ottimismo Americano era, infatti, impenetrabile e invincibile ».

« Fin dal principio gli Americani, salvo gli schiavi negri, trovaron questo mondo piuttosto un paradiso che un purgatorio. Qualunque cosa abbian essi detto, o cantato, preferivano la vita di qua a quella al di la', e quando s'immaginavan il Paradiso, pensavan sempre che fosse diretto da una Costituzione Americana ».

« Sebbene il deismo e l'agnosticismo fiorissero, l'ateismo (o libero pensiero, come stranamente lo chiamavano) diventò una curiosità, repudiata persino dai Fisici, che divennero tutti mistici. Invece crebbero per numero e per autorità la chiesa Calvinista, l'Evangelica e la Cattolica ».

« Durante il Secolo XIX e per buona parte del XX, la religione prosperò e la teologia andò a rotta di collo ».

« Il tipico protestante del XX secolo ereditò la sua religione come il suo partito politico, sebbene anche con minore preoccupazione, e fu incapace di spiegare le differenze che passavano fra una setta e l'altra. Si trovò membro di una chiesa per accidente, e vi rimase affiliato per abitudine; egli accoglieva il Servizio domenicale come una sorpresa ed era persuasissimo che andandovi faceva un favore al suo Sacerdote e alla Comunità. La chiesa era qualche cosa che bisognava « aiutare », proprio come si dice di una vecchia parente a cui si è legati da un obbligo poco chiaro ma inevitabile ».

Il prof. H. S. Commager dell'Università di Columbia

Spero che queste battute daranno una idea del libro.

La seconda parte del libro riguarda lo sviluppo delle dottrine sociali, la critica del Capitalismo soddisfatto di se stesso fatta dal Veblen e da altri, la letteratura « della rivolta » (i lettori italiani conoscon Sinclair, Dos Passos, Wolfe, Steinbeck...) poi gli storici, i teorici e soprattutto gli applicatori delle dottrine politiche, più importanti, perchè il Commager osserva che gli Americani se rimasero « immaturi politicamente » ossia teoricamente, si rivelaron più competenti degli altri popoli nell'arte della politica.

Il libro finisce con un capitolo che non contiene profezie ma dubbi e ipotesi. Gli Americani son presentati dal Commager incerti: Hanno inventato la Bomba Atomica; l'adopereranno per la civiltà o per la distruzione? Hanno raggiunto una potenza superiore a quella di tutti gli altri popoli; trionferà fra loro l'idea di una pace per persuasione o di una pace romana? Hanno corrisposto alle loro responsabilità nel passato, sapranno adempiere ai loro obblighi nel futuro?

Di questo finale son meno contento che del resto; non credo che i popoli possan esser presentati come Ercoli al bivio; e avrei qualche cosa da eccepire anche per tutto il metodo del volume. Ma si capisce, perchè io non la penso come il Commager. Quanto al lettore italiano, è un'altra faccenda. Una traduzione sarebbe molto difficile, perchè il Commager ha scritto per Americani, e quasi ogni frase è piena di allusioni, di richiami, di citazioni di nomi, che ci vorrebbe un continuo commento a piè di pagina per renderla intellegibile. Però anche letta con una certa grossolana approssimazione, potrebbe render dei servizi per chi vuole avere una idea della mente americana.

Giuseppe Prezzolini

SIMULACRI E REALTÀ

I ROMANI CI HANNO INSEGNATO

Scrive un critico d'arte: I romani ci hanno insegnato che le loro costruzioni utilitarie rappresentano un'estetica superiore alle loro costruzioni ideologiche e che i loro acquedotti sono più commoventi dei loro templi ».

La commozione dinanzi agli acquedotti è un sentimento per noi inedito. Come sarà? E sarà questo purissimo sentimento estetico contaminato da una sensazione di fede? Nessuno pensa a mangiare un pomo di una natura morta. Ma la sete è un'altra cosa: basta che un'associazione casuale ve la suggerisca per sentirvi riardere la gola. E allora quel puro sentimento estetico che sovrasta la goduta visione di un magnifico tempio romano, è cosa dell'anima o dello stomaco?

E di deduzione in deduzione noi ci chiediamo se per uno che ami il vino, una cantina non « rappresenti un'estetica superiore » agli acquedotti e ai templi. E che cosa sarà pr un bevitore la sagoma di una botte? Quale acquedotto potrà eguagliare l'emozione che un « quidam » proverà davanti ad una botte?

Il nocciolo strutturale di una cantina moderna è architettonicamente più emozionante del nocciolo strutturale di quel tempietto di Vesta, se, come opina il critico, una costruzione utilitaria appartiene ad un'estetica superiore a quella che traduce in pietra o in marmo le ideologie.

Insomma, dopo tante estetiche, abbiamo quella del « servitore utile ». Dobbiamo studiarla senza prevenzioni. Dobbiamo darci a superare con pazienza le emozioni che ci rimandano un bel paio di scarpe, un paio di bretelle, oppure un bel basto.

Le linee spioventi del basto, le comode curve di esso, il limite che esso segna tra l'asino e l'uomo, sono tutti elementi di un'estetica superiore, che potranno trarne considerazioni interessanti almeno quanto quelle del critico citato.

IL FIORE DELLE IDEE FISSE

« Finchè l'uomo è protetto dalla demenza, egli agisce e prospera; ma quando si libera dalla tirannia feconda delle idee fisse, si perde e va in rovina. Comincia con l'accettare ogni cosa, ad avvolgere nella sua tolleranza non soltanto gli abusi minori, ma i delitti e le mostruosità, i vizi e le aberrazioni: tutto ha lo stesso prezzo per lui ».

Sembra vero!

La tolleranza dunque sarebbe il contrario di un'idea vagante e cioè un'idea fissa. Ora il fatto è che la tolleranza non è nè un'idea fissa nè un'idea vagante, dato che l'idea secondo la vecchia definizione del Goclenius è una ratio architectatrix. *Ora un architetto non è nè un paralitico (idea fissa), nè un acrobata (idea vagante) ma un artefice, ossia uno che costruisce secondo un disegno, concepito, studiato, corretto, adattato alle esigenze.*

E' proprio la tolleranza che distingue ciò che può essere tollerato e ciò che dev'essere respinto, combattuto condannato. Non per la tolleranza ogni cosa ha lo stesso prezzo, perchè ha il proprio, che non può essere unico. I delitti, le mostruosità sono invece figli oscuri e tenebrosi della demenza e delle idee fisse. L'indulgenza non si estende alle vittime e agli assassini, è pietà per le vittime, e per gli assassini è desiderio che la giustizia li riscatti, e la pena li purifichi.

Confondere indulgenza e indifferenza è appunto chiamare con lo stesso nome ragione e demenza.

Per ora almeno i nomi sono due.

Varius

TRASCENDENZA
DEL LINGUAGGIO LIRICO

Il problema del linguaggio lirico è quanto mai complesso, anche perchè comunemente viene sdoppiato in due questioni: quella che riguarda la *natura* e l'altra che interessa la *forma*. Bisogna subito dire che la natura del linguaggio lirico ci è sostanzialmente sconosciuta, ma quand'anche fossimo pervenuti a conoscerla noi non potremmo prescindere dal problema della forma di tale linguaggio, almeno se vogliamo restare nell'ambito dell'estetica. Perciò — a mio avviso — urge piuttosto studiare le caratteristiche formali con un metodo di comparazione e di distinzione applicato a tre tipi di linguaggio: quello comune, quello scientifico e quello lirico. M. Puis Servien, che adotta i principi teorici dell'estetica pitagorico-platonica (cfr. Matila C. Ghyha: « Tour d'horizon philosophique », Gallimard, 1946; e dello stesso altre opere sul ritmo e sull'estetica della proporzione), si è occupato di fissare le differenze fra linguaggio scientifico e linguaggio lirico (L. S. e L. L. per abbrev.). E sarebbero: 1) Ogni frase in L.L. non ne può avere un'altra equivalente, mentre nel L.S. la sostituzione senza mutamento di senso può aver luogo; 2) Il L.L. è intraducibile integralmente, là dove l'altro sì; 3) Il significato della frase in L.L. è determinato dal ritmo, mentre in L.S. è indipendente; 4) In L.S. ogni proposizione può avere la sua negativa e sempre in L.S. cosa che non accade in L.L.

Da ciò il Servien deduce che esiste una trascendenza del linguaggio lirico rispetto a quello scientifico (detto anche « linguaggio logico » o « linguaggio della conoscenza ») e che essa è dovuta alla presenza del « ritmo ». Cosichè da un punto di vista matematico « il numero dei significati che il L.S. può trasmettere è un infinito numerabile ».

Ma l'elemento che pone la trascendenza del L.L. rispetto a quello scientifico è il « ritmo », a cui l'espressione e il significato sono strettamente legati. Il ritmo costituisce, dunque, la caratteristica peculiare del linguaggio lirico e ne determina la rigorosa intraducibilità. Il ritmo è l'elemento essenziale del parlare poetico. D'altra parte il ritmo è numero, è armonia di periodicità, di ricorrenze, come voleva Pitagora; per cui è giustificabile esteticamente il tentativo del Prof. Elton (« English Prose Numbers ») di analizzare i fonemi, i metri e i ritmi della prosa inglese, insieme a quello di Fuis Servien di applicare analoghi principi alla poesia francese.

Il resultato più interessante di queste ricerche sta nel fatto che ad ogni testo (o frase o verso) corrisponde un « numero rappresentativo » N, le cui cifre sono corrispondenti alle lunghe (in francese, cioè, alle sillabe dove cade l'accento tonico) e i cui valori dicono del numero di sillabe — lunga compresa — incluso fra una lunga e l'altra. Ecco un esempio:

« Dans le fond des forêts votre image me suit » il cui (numero rappresentativo) è uguale a 3333. Spostato il numero su un sistema di assi cartesiane abbiamo l'imagine regolare di una linea spezzata. Il moto ascendente della trascrizione grafica corrisponde con esattezza al salire del ritmo tonico che rompe in una bella sospensione di voce il verso. Abbiamo qui un perfetto accordo di significato letterale, di senso lirico e di armonia metrica e quindi matematica. Pur tuttavia c'è da sollevare una riserva: Io ho provato a trascrivere in diagrammi i numeri rappresentativi di molti fenomeni ottenuti con questo metodo e ho notato che si possono inventar versi di nessun particolare significato per avere, obbedendo al ritmo, un numero rappresentativo come il 3333. Ciò vuol dire che tale numero non è liricamente assoluto, perchè si possono dare molte combinazioni diverse per formarlo. Ma, essendo senza dubbio questo numero il simbolo quantitativo del ritmo, e avendo senza dubbio il ritmo una funzione determinante nelle forme del linguaggio lirico, ciò è dovuto al fatto che deve in qualche modo combinarsi con un altro elemento ancor più preciso e qualificatore. La frase poetica non è indipendente dal ritmo e cioè, in ultima analisi, dalle sue cadenze psico-fisiologiche vitali, pulsazione cardiaca e respirazione, eppure non possiamo ridurla ai rapporti matematici dedotti dall'analisi del ritmo. In essa c'è qualcosa di più, che non rientra nel metodo « ogistico » del Servien e di Elton.

A mio avviso bisogna istituire il paragone con un'altra forma di linguaggio: quello *comune*. Il parlar comune non è simile a quello scientifico o logico. Nel parlar comune c'è il tono, il colore, che denunciano la presenza di uno stato d'animo e che consistono nel far poggiare più o meno l'accento su determinate sillabe o gruppi consonantici. Molte volte il colore è dato proprio dal calcare sulle consonanti, mentre il tono vero e proprio resulta da un prolungamento vocalico. Ad esempio l'ira contenuta si esprime con l'uso a denti molto stretti di consonanti dentali spesso unite a vocali chiuse, o di gruppi di sibilanti (« Senti, smettila, finiscila. Capito?) mentre il fastidio, la stanchezza — e quindi il bisogno di rilassamento — si esprimono usando labiali unite a vocali aperte e spesso volutamente prolungate, in modo che anche le vocali chiuse si distendano (« E va bene, va bene! », dove quell'« a » è quasi doppia e l'« e » sensibilmente lunga). Il tono e il colore, dunque, nel parlar comune, si riducono a fatti di contrazione o di distensione del vocabolo, con le conseguenze vocaliche e consonantiche relative. Si può dire che in tali espressioni esista un ritmo? In certo modo sì. L'esempio della prima frase ci mostra una rapidità ritmica singolare dovuta anche all'inconscia elezione di parole sdrucciole, mentre quello della seconda ci mostra una notevole lentezza da attribuirsi all'uso ripetuto di parole piane. Pur tuttavia non ci sentiamo di affermare che qui il ritmo è parte integrante, e tanto meno determinante, del significato. Il tono o il colore, così immediatamente espressi, sono suscettibili di infinite variazioni soggettive. Ecco il punto. Nel linguaggio comune i toni non sono identici per tutti: entra in gioco l'indole della persona, il suo costume dialogico, per cui due persone usando la stessa frase e ritmandola diversamente possono ottenere eguale effetto, e così pure il contrario. Anche l'elemento situazione reca il suo contributo alla varietà di una stessa frase. In fondo, nel linguaggio comune l'espressione non vive di vita propria, non acquista una sua compiuta autonomia.

Questo, invece, accade nel dire poetico. L'ottima frase lirica è quella che ha in sè tutti i requisiti per ottenere sempre gli stessi effetti spirituali. Che poi il lettore ne avverta la bellezza in modi varii non dipende dalla struttura del verso o della composizione, bensì dall'anima di chi legge. Idealmente la possibilità di autonomia perdura in assoluto. Abbiamo visto, però, che simile autonomia non si può ridurre alla trascendenza del ritmo, data la possibile ricostruzione del fonema. In tal caso bisogna ammettere che nella frase lirica agisca anche il *tono*, il colore. Il problema sta nel vedere in che specifico rapporto sta l'elemento tonalità con l'elemento ritmo. Ora, la tonalità è un fattore specifico del parlar comune ed è soggettivo, mentre il ritmo, quantitativamente determinabile e traducibile, è un fattore specifico del dire poetico, ed è obbiettivo. Unendosi questi due elementi avremo: 1) Il tono soggettivizza il ritmo e lo rende liricamente intraducibile; 2) Il ritmo obbiettivizza il tono e lo sgancia dalla particolare situazione psichica conferendogli la possibilità di perdurare autonomo.

Questo rapporto sembra l'unico pensabile. Infatti, se una composizione poetica si limitasse ad esprimere esattamente uno stato d'animo personale, non solo sarebbe intraducibile, ma anche non trasmissibile: nessun altro potrebbe accedere, leggendo, sia pure in parte, alla situazione psichica originale. Il che è smentito dall'esperienza. D'altro canto, se la composizione poetica avesse per suo elemento specifico soltanto un elemento ritmico, vorrebbe dire che — data la natura quantitativa di tale elemento — noi potremmo inserire nello schema fissato stati d'animo diversi con diversi significati. Il che è incompatibile con la natura stessa del linguaggio lirico. So che qualcuno pensa già al rapporto tra « forma » e « contenuto ». Bisogna sgombrare il terreno da questa ipotesi errata. Il tono soggettivo non è un contenuto: è una *forza* che può animare svariati contenuti e può essere definita piuttosto una *passione* del soggetto per un contenuto qualsiasi. Allo stesso modo il *ritmo* non è una forma, nel senso comune del termine: è un'altra *forza* di natura, però, obbiettiva che ha la virtù di impedire che la forza soggettiva si esaurisca nel suo esprimersi immediato come accade nel parlar comune. I cosidetti *contenuti* non sono che gli oggetti della forza soggettiva o passione, sono le materie indifferenti, che entrano a far parte del linguaggio lirico allorchè la forza soggettiva le investe e la forza obbiettiva le armonizza nella proporzione ritmica.

In tal modo diverse questioni sembrano chiarite. In primo luogo si è riaffermato che il rapporto fra linguaggio lirico e linguaggio comune è più stretto di quello fra linguaggio lirico e linguaggio scientifico. Quest'ultimo, anzi, è un linguaggio del tutto a sè, privo di tono e di ritmo. Onde lo « sciacquar i panni in Arno » è ancora un ottimo consiglio. In secondo luogo, facendo consistere l'atto poetico nella combinazione tra forza tonale e forza ritmica, vien sì mantenuta ferma la teoria di un'espressione indipendente dai contenuti, ma, nel contempo, vien riconosciuta la presenza necessaria di un elemento obbiettivo nella poesia, che ne costituisce la trascendenza. L'importanza di questo elemento è tale che se si vuol parlare di universalità poetica non possiamo prescindere da esso.

Da un punto di vista materiale, infatti, non c'è arte più legata al contingente della poesia. La poesia opera sul linguaggio umano e questo è quanto mai particolare. Una buona combinazione di colori può essere apprezzata adeguatamente da un italiano e da uno svedese. Non si può dire lo stesso per un buon lavoro di poesia, sostanzialmente intraducibile. Eppure nella poesia esiste un elemento universale. E non può essere il tema. In tal caso per commuovere basterebbe usare la parola — anche una sola parola — che esprimesse il tema. Ad esempio: « tramonto ». Ma nessuno si commuove alla evocazione rappresentativa e immediata di un fenomeno naturale. Io però ha provato a leggere due versi di Virgilio a una persona che di latino non ne sapeva nulla, limitandomi a farli precedere proprio da due sole parole: « Tramonto, sera ». Erano gli ultimi due versi della prima Ecloga. E la persona fu commossa profondamente. Da che cosa? Dal ritmo tonale. Ho ripetuto l'esperimento diverse volte e con altra lingua straniera o antica, sempre suggerendo molto vagamente il tema. I resultati confermano che esiste una particolare ed estetica percezione del ritmo lirico capace di provocare commozione, anche là dove la comprensione letterale del testo è limitata alla superficiale conoscenza dell'argomento.

Ma che cos'è il ritmo? Una fra le migliori definizioni mi sembra quella del Prof. Sonnenschein: « Il ritmo è nel tempo quello che la simmetria è nello spazio ». Vale a dire: il ritmo è nel tempo proporzione assoluta. Proporzione in quanto distribuisce i momenti espressivi in quantità che hanno fra di loro rapporti ricorrenti e semplici; assoluta in quanto le sue leggi non dipendono dal tempo ma al tempo si applicano.

E' evidente che la percezione astratta del ritmo non può provocare commozione lirica. Il ritmo determina tale commozione quando domina dei suoni, delle parole o degli spazi architettonici, quando cioè si fa percepibile attraverso il nostra mondo. In tal caso la scoperta che determinati elementi di natura, che certe energie soggettive possano trovare una loro euritmia, e quindi una loro assolutezza, genera in noi l'ineffabile piacere estetico che nulla ha di comune con altri generi di godimento.

In verità l'elemento tonale che rende visibile l'armonia ritmica subisce delle trasformazioni nel linguaggio lirico. Il contatto fra ritmo e tono non è semplice aggiunzione di fattori, ma è la nascita di un essere nuovo e insolitamente perfetto. In questo senso si può dire che il bello poetico è superiore al bello di natura particolarmente considerato, perchè vi si aggiungono e la forza soggettiva (tono) e una forza obbiettiva (ritmo). In quanto le conferisce un tono il linguaggio umanizza la natura; in quanto poi fissa questo tono caduco in un ritmo la poesia universalizza natura e umanità.

Raoul Diddi

I FIGLI DI TOMMASO

Sono legione e quasi tutti per adozione, dopo aver studiato, essersi caricati di dottrina sì da piegare talora sotto il peso. Hanno bussato a molte porte e si sono seduti a molte mense ma sempre un po' impacciati, timorosi che si chiedesse loro un assenso esplicito, un atto di fede: quelle case erano ospitali e confortevoli, quei cibi erano vari e nutrienti, ma essi non si sentivano di poterli scegliere perchè non le avevano viste nascere nè avevano collaborato alla loro manipolazione. E così tra un sorriso e uno strappo, una carezza e un volgere il dosso, sono entrati nella gran famiglia di Tommaso, di colui che non credette finchè non toccò.

Questo verbo ha per loro importanza e si rifiutano assolutamente di scambiarlo con « vide » perchè vedere è molto più facile e perciò fallace di toccare; noi vediamo quello che ci piace di vedere ma non mettiamo le mani che sopra ciò che realmente ci affronta e ci circoscrive. Il prigioniero nella sua cella non può toccare che le pareti della prigione, ma purchè gli concediate un varco minimo sulla luce, per esso scruterà orizzonti sconfinati e la più labile delle forme concederà alla sua mente l'analogia vitale con i più cari volti del suo sentire ed amare.

Gli occhi che inseguono per le pagine di un libro il concretarsi di un'immagine di bellezza o di verità quante volte nella perigliosa e tesa corsa non sono tentati di prestare ad esse le immagini già radicate nel loro passato mentre le mani che raccolgono i frutti della terra o esplorano le intime strutture delle cose sono pervase d'umile rispetto e non gli sostituiscono alcun loro fantasma tattile.

Ma le mani si possono mettere sulle cose: e le idee, i concetti, le immagini? Non sempre esse, come con Cristo, ti offrono il loro costato perchè tu possa avvertirlo sensibilmente, quello anzi fu un caso unico nella storia dell'umanità che è dannata a giudicare per fede, a pronunciare sentenze la cui giustificazione, al di là di tutte le eventuali esperimentazioni, è nello spirito. Ed essi, dopo lungo travaglio, hanno deciso, in gran parte, di non giudicare, di non procedere oltre le constatazioni e le induzioni che si dipartono da un ordine di verità già acquisite e ne costituiscono la normale filiazione. Le cause ultime, i primi principi, preziosi idoli del passato, li hanno fasciati di nebbie medievali e relegati nel tempio dove entrano solo i semplici che per adorare non hanno bisogno di conoscere il nome e la biografia del nume, che accettano di nuotare in una tenebra verso una luce che la loro fede ha acceso al di là.

Essi restano nella luce che hanno acceso nel mondo facendo sprizzare le scintille delle idee, accumulando le loro morti per una gran torcia naturale in cui ciascuno brucia inconscio per non lasciare al buio i sopravvenuti.

Accettano, certo, tante verità della fede ma fintantochè esse si incarnano nell'uomo e nella storia sì da concedere una valida sperimentazione loro ma quando questa si arresta anche essi si arrestano e pronunciano il loro « hic manebimus optime ». Se potessero sperare di poter mettere le mani sulla fonte della credibilità, essi non pianterebbero le tende a quel confine, si rimetterebbero in cammino, pronti a tutti i disagi e a tutte le lotte, ma sanno che a quella sorgente non ci si disseta che col cuore anelo e sostenuto da qualcosa che non ha razionale definizione, quale la grazia, ed allora tanto vale per essi, come per il Belacqua dantesco, rimanersene quieti all'ombra del gran scoglio della ragion sufficiente a vagare assorti presso il loquace torrente della dialettica.

Veder sprizzare le acque dalla sorgente della verità e non dover studiare il loro irradiarsi, canalizzarsi, nel tempo, anche se ogni tanto creature e avvenimenti ci rivelano sensibilmente il sapore di quell'acqua, ci confessano con candore di aver attinto di là le energie che li fanno esemplari vittoriosi, perchè un dubbio resta sempre che essi possano ingannarsi, che la loro stessa testimonianza possa essere stata falsata da chi l'ha ricevuta appunto perchè egli l'avrà accolta con l'orecchio, col cuore, con l'intelligenza, che possono tutti prendere abbagli, cari o tristi abbagli, mentre le mani esse non si ingannano almeno per l'istante che aderiscono alle cose chè poi le loro immagini trasmesse là dove si elaborano i concetti possono, per il lungo labirintico cammino, cangiare anch'esse il loro primitivo volto.

I figli di Tommaso quando escono dal cenacolo pensano forse di farlo per affrontarsi agli altri, tormentare i fenomeni per obbligarli a denunciare il grembo da cui si originarono e la foce alla quale confluiscono, ma in realtà essi non cercano che nuove occasioni per essere soli con se stessi, specchiarsi nello specchio pluridimensionale della propria interiorità, sorta di meraviglioso castello senza finestre le cui sale hanno le pareti coperte delle immagini dei nostri antenati che non sono che i nostri pensieri, i nostri fantasmi, entro la cornice della incausalità. Lì dentro si respira un gas refrigerato e leggermente esilarante la cui formula è lo *ignoramus etque ignorabimus* che gonfia superbamente i polmoni e li porta a spasso come nuvole maestose pei soffitti del castello. Il cielo che è al di là dei soffitti è la morte e lo scherno di quelle nuvole che sono i miti.

Sugli infiniti travagli del pensiero e della coscienza, che costituiscono la loro nobiltà, una sormonta e un pò tutti oscura: la paura di trovare. Essa non li abbandona mai e si fa tanto più angustiosa quanto più, messi sul logico pendio della conquista razionale, stanno — sentono — per sfociare, fuori del bosco, sull'assolata landa nel bel mezzo della quale sgorga la sorgente dell'essere. Essi hanno paura di trovare come bimbi che di fronte agli indovinelli della tradizione non volessero che nessuno li aiutasse perchè, risoltili, diventerebbero uomini. Ora che sono uomini temono di cessare d'esserlo ove le soluzioni lampeggiassero al loro spirito, chè romanticamente hanno, una volta per sempre, delimitata la loro arte, con Lessing, alla ricerca al di quà del ritrovamento. Questo è il loro orgoglio ma anche la loro tristezza perchè si sono preclusi l'esplorazione di quel più vasto e più affascinante continente che è la ricerca al di là del ritrovamento. Sconfinata e paurosa ricerca che non si lascia mai esaurire dall'uomo pel quale la verità è una scalea di cui giorno per giorno ascende i gradini discoprendo un paesaggio sempre più lato al cui orizzonte il suo cuore non può giungere che in un anelito di desiderio. Una volta che le sue mani frugando nel limo e pel cielo abbiano trovato la chiave d'oro della verità, anche se egli si fosse illuso che essa gli aprisse una porta che l'immettesse per sempre entro l'immoto regno dell'eterno, l'esperienza gli svela immantinenti che le porte sono tante quante le cose e le creature e sino all'ultimo giorno egli non avrà requie per penetrare in loro e procedere oltre. Basterebbe riflettere che conquistare la Verità non significa altro che possedere Dio, per spogliarsi di ogni tema di anchilosi, di fissazione, d'impoverimento del dono della libertà, come conseguenza di quella conquista. Ne sono clamante documento i santi, queste creature salite ai vertici dello spirito nel secondamento della grazia, e che sono le anime le più vivaci, le più inquiete, le più attive, appunto perchè sollecitate incessantemente dalla coscienza dell'inadeguatezza del possesso e dei margini sconfinati del reame della luce.

I figli di Tommaso sperimentano quotidianamente, senza saperlo sovente, l'antica tentazione del serpente che al loro orecchio sussurra in mille guise l'*eritis sicut dii* edenico. La *libido sciendi* li tiene nelle sue spire, e nell'aspirazione a ridurre la verità a sapere si sono privati dell'orgoglio di essere testimoni

(*Continua in 6ª pagina*)

Marcello Camilucci

FERRUCCIO FERRAZZI: Festa notturna – Sul Ferrazzi l'editore Hoepli ha pubblicato un elegantissimo volume con testo di Giorgio Sagripante

SULL' ARCHITETTURA

Se ogni stagione ci offre il modo di considerare i vari lati d'un arte, come l'architettura, in rapporto alla vita, e se l'inverno siamo pronti ad apprezzarne l'intima accoglienza e la perfezione che aumenta le possibilità dell'uomo nel suo vivere quotidiano e lo difende dal rigore esterno, nell'estate un edificio riacquista il suo valore di cosa bella, da contemplare come forma nello spazio: esso ci parla, nei rapporti ambientali, con la chiarezza di un discorso che si rivolge assai meno alle nostre esigenze fisiche che alla fantasia e al gusto artistico.

Il linguaggio delle forme architettoniche si fa più ricco e complesso legandolo a quello degli aspetti naturali che l'architetto ha presupposto nello svolgere il tema della sua creazione; e più facilmente in estate siamo portati a paragonarci con l'architettura che ci circonda intendendo i rapporti di spazio e di volume come cosa vivente e appartenente alla nostra stessa vicenda umana.

Tale umanizzazione dell'architettura non è affatto un riflesso culturale: essa è spontaneamente intesa da chiunque abbia un consapevole apprendimento della vita e naturale autocoscienza, per cui vivere non è legarsi alle proprie vicende in un egocentrismo pratico, tenacemente difeso dalle sensazioni e dai richiami esterni, ma piuttosto operare nell'insieme di quegli scambi ideali che si attuano con l'umanità e la natura. Quando si sia raggiunta una simile, necessaria duttilità nell'accoglienza di questi aspetti che l'architettura trasmette con la stessa immediatezza della propria, « abitabilità » la nostra vita ci sembrerà arricchita e sorretta da nuovi valori poetici, proprio come nell'architetto avviene il superamento della ragione pratica in quella estetica.

Le nostre città, e non soltanto le più celebri, sono esempi mirabili di come l'arte abbia saputo risolvere il problema eterno nella spiritualizzazione della materialità attraverso il costruire: in esse l'architettura non è soltanto un libro aperto in cui possiamo leggere indimenticabili strofe ritmate, ma il prezioso strumento nel quale le sensazioni più riposte di spazio e di volume, di linea, di colore, trovano interpretazioni definitive che ci mettono in grado di proiettare la diffusa e vaga esistenza ambientale in forme precise eppur viventi, umanamente associate con l'operare di ciascuno. Tutto ciò avviene, s'intende, tanto più chiaramente e intensamente quanto più le architetture raggiungono il livello dell'arte. Niente di più immediato e vero di quel senso di calma conquistata che ci suggerisce una piazza del Rinascimento con i suoi edifici armoniosamente legati da quella « concordanza » che, come diceva l'Alberti, può essere ottenuta da una interna « discordia » placata in una superiore armonia.

Vi sono intiere città che hanno raggiunto un tale grado di perfezione in simili aspetti da riuscire esemplari: tra le altre, Pienza, ad esempio, dove la considerazione tutta moderna delle varie « funzioni » degli edifici è integrata e interpretata esteticamente dallo spirito del Rinascimento in modo che, proiettata nelle architetture, quella piena fiducia nella dignità di una vita veramente umana, da queste ritorna ad esprimersi con dolce e pur tenace efficacia, nello spirito di ciascuno, in ogni tempo, mònito del vivere « civile ».

Ma, come avveniva nella prosa umanistica, anche queste architetture vollero essere « ornate » e, pur nella sua sobrietà l'ornamento fu come la gemma incastonata in uno scrigno prezioso: così connaturato, del resto, allo stesso linguaggio delle forme, da sentirne la bellezza come intima necessità: cosa che accade sempre ogni volta che l'opera d'arte raggiunge una sua perfezione. Sicchè, diciamolo subito, risulta vano e privo di significato l'asserto che gli ornamenti debbano essere sobri o che se ne debba fare a meno; in quanto essi, invece, possono essere complicatissimi e tortuosi (come nell'architettura gotica o in quella barocca) eppure apparire necessari: appunto perchè sorti da una stessa logica espressiva che fece nascere l'edificio fin dalla sua struttura.

Più sottilmente d'ogni altro il Wölfflin nel suo classico libro « Rinascimento e Barocco » ha esaminato i rapporti vitali tra le varie parti dell'architettura e tra questa e l'uomo che ne subisce il fascino dando modo, così, allo Scott di sviluppare nella « Architettura dell'Umanesimo » una serie di concetti che per quanto spesso legati alla « sensazione » e quasi ai « valori tattici » hanno radici solidissime negli elementi dell'architettura.

Dice il Wölfflin: « la vita ci par impacciata dell'oggetto informemente conglomerato che non possiede organi liberi e che sta pesante ed immoto, ci è concepibile ugualmente come il senso chiaro e fine di ciò che è delicatamente e leggermente articolato ». Più radicalmente lo Scott giunse a considerare questa immediatezza come essenziale e indipendente dalla cultura che l'uomo può possedere.

E' questa una sicura testimonianza di quel « sesto senso » che interviene anche se noi non ce ne accorgiamo, nel giudizio dell'architettura, un senso che, in maniera sottilissima, è avvertito da coloro che sono privi del dono della vista e nel buio, non soltanto si orientano « praticamente » attraverso i volumi e gli spazi creati dall'architettura, ma sono in grado di dirvi se i rapporti spaziali d'un edificio siano armonici, equilibrati se le pareti siano inflesse con giustezza di curve, se una cupola o una volta si pieghino con musicale perfezione. Ora tutto ciò che si sottolinea volutamente, con accentuazione dimostrativa, sappiamo bene che appartiene ancora al mondo fisico e psichico e che deve essere superato e goduto in una sintesi spirituale che tenga conto soltanto dei valori estetici: ma con i colori e le forme debbono, prima, passare attraverso la vista per essere poi intesi nel loro significato poetico, anche i valori « ambientali » e « volumetrici » dell'architettura debbono stimolare il nostro senso « spaziale » per trasfigurarsi, poi, nella piena intuizione dell'opera d'arte raggiunta.

Ahimè: le tristi conclusioni a cui si giunge sull'architettura attuale quando si ripensa a tutto questo mondo frutto di ideali slanci creativi attraverso i secoli e nella fantasia degli artisti! Oggi la confusione più grave regna tra utilità e bellezza: anzi, s'è venuto creando un ideale di bellezza utilitaria che potrà essere tipico della macchina, ma non dell'arte di edificare: arte sublime e poetica, da intendere soltanto come la pittura, la scultura, la musica, ideale superamento e annullamento del significato tecnico del « fabbricare ».

Valerio Mariani

Pienza - Architetture del Rinascimento

Giorgio Maddoli: Strada di Assisi

LE MANI NELL'ARTE

Mentre la Lux-film sta per lanciare un documentario sul naso cavato dalla pittura, dalla statuaria, dalla caricatura, e l'architetto Scarpa di Venezia lavora intorno al paesaggio in Giovanni Bellini, la Electa di Firenze ha pubblicato una monografia pregevole e dal lato editoriale ottima, sulle mani nella pittura.

Significa evidentemente che mentre i problemi dell'arte cominciano a essere ormai avviati verso una cronaca di definizioni, non si esaurisce però il piacere di parlare d'arte frammentando il discorso in tanti minuti discorsi sempre convergendo verso la foce dell'assoluto o del relativo artistico, lungo il fiume nostalgico della bellezza sempre perduta e sempre ritrovata. Nei limiti e nei confini rigorosi e certe volte elastici del discorso sull'arte, tutto quello che appare « arte » rientra amabilmente quando sia risolto nella sintassi, nella formula, nella cifra artistica; e specialmente « il particolare » oggi — per uno spirito di critica sempre più portato alla esasperazione e al taglio, alla suddivisione, al brano, al capitolo, al frammento, — interessa e incuriosisce oppure l'« opera completa », il che d'altronde spiega la fortuna di certe mostre e manifestazioni monografiche: si veda le varie mostre del Tintoretto a Venezia, del Tiziano e del Veronese e l'attuale del Giambellino, oppure la mostra a Genova del Magnasco, o quella milanese del Crespi, o a Parigi l'esposizione di Gauguin, o ancora, a St Moritz la mostra delle tele del Segantini). Anni addietro Carrieri e Pavolini curarono una pubblicazione dedicata al ritratto dell'Italiano: ora Michelangiolo Masciotta ha fatto questa che interessa solo la mano.

La mano, solo un aspetto del volto psicologico dell'individuo, un suo atteggiamento che ha sempre vivamente interessato gli scrittori, perfino certi rami della magia, infine l'artista pittore, lo scultore, il disegnatore, l'incisore. Questo habitus che non ha occhi non ha volto direi secondo la comune idea di una faccia, non ha bocca, non è un viso, tuttavia spesso si incide nella memoria, e certe volte è già la figura, il personaggio, l'uomo, il suo ritratto e il suo mestiere, le sue ambizioni. Fino a tutto il 1920 è stato di grande moda fare calchi delle mani di scrittori, di pittori, di scienziati, d'artisti, di bambini, di parenti. Mani di gesso, di bronzo, di marmo che graziosamente servivano e servono da fermacarte, motivi decorativi già sfruttati anche dagli antichi per i picchiotti delle porte, per bottiglie di liquori, per insegne mutualistiche, per avvisi d'indole perentoria. La mano per il suo gioco costante di mutevolezza e di possibilità di significati, si prestava quindi a essere scelta per « tagliare » gustosamente opere famose e ridurle al particolare d'un discorso ampio e pieno di confortanti parole intorno all'uomo, alla sua struttura perfetta di cui le mani sono impareggiabili e animate misure. E come la faccia, ogni mano è diversa da uomo a uomo anche nella ricorrenza dei famosi quattro tipi del medico tedesco Carus vissuto nella seconda metà dello scorso secolo: mano elementare, mano motoria, mano sensibile e mano psichica. La prima, ricorda Masciotta, è dura solida robusta, tozza: la seconda è virile, più vigorosa della prima, spesso quadrata; la terza è invece femminile, piccola, fine; la mano psichica è di grandezza media, ha dita sottili e il palmo più lungo che largo. Ma si tratti di una o dell'altra mano, tutte hanno dice Montaigne possibilità anzi capacità di manifestare desideri virtù sentimenti capricci predilezioni: « Che si fa con le mani? » si chiede Montaigne nel secondo libro dei suoi Essais: chiediamo, promettiamo, chiamiamo, congediamo, minacciamo, preghiamo, supplichiamo, neghiamo, rifiutiamo, interroghiamo, ammiriamo, numeriamo, confessiamo, ci pentiamo, temiamo, ci vergognamo, dubitiamo, istruiamo, si comanda, si incita, si bestemmia, si testimonia, si accusa, condanna, assolve, si inguria, disprezza, diffida, lusinga, applaudiamo, benediciamo, ci stupiamo, ci umiliamo, nuociamo, riconciliamo, raccomandiamo, esaltiamo, festeggiamo, gioiamo, compiangiamo, rattristiamo, sconfortiamo, disperiamo, indispettiamo, scriviamo, taciamo, e come no? con tante variazioni e molteplicità da far invidia alla lingua ».

Per i chiromanti, nella mano si combina attraverso il loro discorso fantasia e scienza, « banco di prova dei segreti umani » dice Masciotta. E ricorda con un mestiere di scrittore che potrebbe sedurre il Montaigne per una appendice ai suoi Saggi, le mani dei pianisti, le mani dei direttori d'orchestra, la mano insomma dalla quale si parte la musica, e di qua il pretesto abile e conseguente per risalire alla mano delle Madonne del Duecento che come gli antichi canti liturgici ripetono con esasperante monotonia gli stessi motivi, finchè non venga Duccio cui spetta la gloria del rinnovamento, e poi Simone Martini che farà le mani dell'Angelo Annunziante esili e trepide come l'arboscello che una di esse regge; Cimabue, Giotto del quale le mani da lui dipinte « assorbono completamente », diventano elemento vivo di un dramma.

Il passaggio dalle forme allucinate dei primi quattrocentisti alle forme « spirantes » dell'epitaffio di Giovanni Van Eyck a Bruges è repentino. Le mani degli Arnolfini (nel quadro anzi ritratto di « Giovanni Arnolfini e sua moglie ») sono materia levigatissima, patinata dalla stessa dolce luce che porterà tanta quiete agli interni di Vermeer. Con Roger van der Weyden le forme si fanno inquiete, si animano, sussultano: « accanto alle mani inerti del Cristo » della Deposizione famosa, « si sviluppano, si stringono, si contorcono le altre mani, e la passione non ha più regole, lo spasimo delle anime è tuttuno col movimento della pittura».

Ogni artista porta una sua forza, una sua interpretazione della mano, delle mani. Antonio del Pollaiolo le profila con un potenziale dinamico; le costruisce. Il Botticelli d'ogni mano più che un frammento fa una immagine piena, l'immagine di un mondo netto sbalzato. Col Botticelli, osserva Masciotta, il mondo della trascedenza è crollato seppure non sia ancora avvenuto quello dell'immanenza. Nelle mani dei Santi del Mantegna si ricollegano speranze antiche e nuove, monumentali sensi costruttivi e nervose flessioni ». Giambellino e Tiziano a Venezia portano anche loro una novità, il primo per il suo quattrocento, il secondo sviluppando nel secolo successivo la pittura che ancora oggi suggerisce tanti misteri e suscita chiarezze. Dall'assoluta coerenza stilistica del Giambellino, le cui mani sono quasi sempre lunghe amorose morbide, si passa all'« atto mentale » tizianesco. « Le mani di Tiziano interpretano sempre una figura, uno stato d'animo, un carattere. Il suo spirito di osservazione si muove col suo spirito immaginativo ». Nel Veronese invece le mani non si mostrano, oppure sono accennate con rapidi tratti di pennello; nelle mani del Tintoretto entrano invece il patetico e in una misura di pittura il drammatico dei suoi personaggi: sono a volte solenni, a volte guizzanti, arrivano ad esprimere la più alta spiritualità e il più basso livore.

Di diversa fattura le mani di Antonello: tra la minuta osservazione fiamminga e l'astratta figurazione di Piero della Francesca, le sue mani sono insieme trascritte e inventate, « perfetto congegno tecnico al servizio di una idea ». Le mani di Luca Signorelli sono scarnite, a spatola, paiono cavate da guanti di acciaio. Nella pittura di Michelangiolo le mani « riscattano la loro materialità corporea perchè sono consapevoli della loro natura divina »; e la mano, in Michelangiolo definisce un atteggiamento, un pensiero, una risoluzione: « Nella mano di Dio che separa la terra dall'acqua, il gesto di benedizione si compie con una rapidità folgorante e insieme con ferma determinazione. La mano di Ezechiele conclude il gesto concitato del Profeta: aperta, col mignolo e l'anulare che si flettono, appare tutta in movimento ».

Eccoci ora alle mani del più famoso dei quadri, del più popolare e misterioso quadro che la storia della pittura, la storia dell'arte e dei secoli ci tramanda con sempre nuovi equivoci ed aneddoti: le mani della Gioconda, mani che sono « ricordo, presenza, presagio ». Masciotta confessa che aveva scritto diverse pagine nelle quali aveva rilevato la perfezione di quelle mani sopra tutte le altre mani, si era indugiato sul rapporto fra quelle famose mani e la figura intera, le aveva citate come sicuro esempio di perfetta idealizzazione formale: poi ha lacerato tutto e rimanda a pag. 108 della monografia, a guardarne la riproduzione. Il cronista può ora da solo, davanti a quelle inevitabili, improbabili, inenarrabili mani difendersi e non essere tentato di raccontarle, dirle come gli apparvero quando nel 1947 potè tornare a Parigi e al Louvre in quella sala che chiamano il grand carré le rivide? Bene, erano proprio loro; erano le mani della Gioconda, e non erano mutate, nè le bombe degli alleati, nè i danni dei tedeschi, nè folli in giro d'esibizione, in quel tempo l'avevan diminuite, rubate danneggiate. Eran le mani della Gioconda, cioè direi senza offesa, la più grande cartolina illustrata che si pensi al mondo, come i Giardini d'Armida o il Cavallo di Troia, le decorazioni dell'Alhambra a Granada o le Cascate del Niagara, o la Scalinata di Trinità dei Monti: e con una incredibile folla davanti a guardare, muta. Le mani della Gioconda tolgono il respiro. Si respira come dire? di profilo, sottovoce, si riesce poi per consumare, a casa, molto più sapone di quanto i nostri mezzi consentano e si pigliano pessime abitudini igienistiche.

Sulla falsariga d'ogni grande pittore, d'ogni grande quadro della pittura italiana o francese o fiamminga o spagnola (il Greco saprà scoprire nelle mani, come nelle altre parti dei dipinti, un senso nuovo di aderenza al reale e di astrazione), il Masciotta esamina la mano e la pittura, la fantasia dell'artista rispetto a come ha trattato il volto sentito le mani. Di secolo in secolo la mano nella pittura muta, segue una evoluzione: per esempio nel Seicento si intridono di luce: è il tempo di Franz Hals e di Rubens, che trasmettono al secolo successivo e al francese Chardin il segreto della musicalità e della luminosità (Masciotta cita come esempio la mano del ritratto di Charles Godefroy). Il tempo successivo — la pittura posteriore darà mani anche belle e d'interesse pittorico, ma sono mani da Institut de Beauté, salvo le mani dipinte da Ingres, le mani dell'« Odalisca » — sì di marmo, ma di un marmo dorato da una patina secolare « su cui la luce non si riflette ma si immerge ».

E con Ingres Masciotta chiude il suo escursus attraverso le mani di grandi e autorevoli personaggi della storia della pittura; ma poi pare che ci rifletta sopra e si ricorda degli anelli, « completamento della mano » e che quando sono appropriati « ne integrano la natura, rilevando il carattere della persona che li porta ».

Ma già questo discorso potrebbe essere l'avvio a un articolo di diverso colore, di diversa quotazione. Abbandoniamoci secondo suggerisce il saggista alle mani dipinte, alla loro suggestione, e guardiamole senza farci pigliare dalla tentazione troppo attuale di vedere in esse soltanto « strumenti di attribuzione »: guardiamole nella loro realtà pittorica. Le loro correlazioni ci daranno la certezza delle nostre fedi, le loro opposizioni la conferma delle nostre inquietudini » (e dunque, sì anche come « strumento di attribuzione »).

Renato Giani

LIRICA DI SUPERVIELLE

Il temperamento di Jules Supervielle è duplice: a volta a volta questo poeta ci è parso da natura inclinato al « giuoco intellettuale », al concettismo barocco, alle arditezze cerebrali, e, per contro, nato per offrirci una poesia leggera eppure profonda di cosmica meraviglia, castissima, priva di artifici perchè virginea sino al limite dell'ingenuità.

L'inizio dell'arte superviellliana ha coinciso col trionfo del « giuoco intellettuale », che può essere raffinatissimo a suo modo ma che non ha in realtà un fine espressivo. *Débarcadères* e *Gravitations* ci presentano la gioventù poetica di Jules Supervielle: immagini troppo audaci, o immagini troppo prolungate, o abbondanza di immagini troppo (evocativamente) incompatibili, o invenzioni fiabesche troppo prive di una direzione e di una propria logica, leggiadramente arbitrarie, ecco le caratteristiche predominanti di quel primo Supervielle. In mezzo a tutto ciò, fresche immagini e fanciulleschi candori che bene annunziavano quale poeta il Supervielle sarebbe potuto diventare: intendo, quale poeta nel senso classico, nel senso *propriamente espressivo*, nel senso della estetica che rifiuta di disgiungere la suggestione dall'espressione. Così quel primo Supervielle poteva riscuotere l'interesse di due categorie opposte di lettori e osservatori: quelli di gusto concreto, antisurrealisti o e antibarocco, coglievano nei suoi versi abbastanza, di buoni e sani sapori, da concepire una grande attesa nei suoi riguardi; quelli di gusto diciam così avanguardistico riconoscevano nel Supervielle un modo suo di sconfiggere la logica e la coerenza, e dunque un glorioso cugino, tutto singolare, dei surrealisti. Era, questo ultimo, naturalmente, il fattore prevalente e precipuo del successo superviellliano. Erano gli anni in cui il « nuovo gusto » dominava, dalle figurative alla poesia; gli anni in cui s'espandeva il mito di Picasso; gli anni in cui la Germania culturale s'imponeva per l'espressionismo e il deformazionismo anzi che per il retaggio goethiano; gli anni in cui André Breton poteva essere scambiato per un grand'uomo e un sostanzioso rivoluzionario; gli anni in cui la psicanalisi riscuoteva, accanto al genuino interesse scientifico dei competenti, un interesse, ben più largo, dilettantesco, di spiriti desiderosi di autoscandalizzarsi compiaciutamente. Oggi, tutte le persone di senno s'accordano nel dichiarare il surrealismo morto e sepolto; contro gli altri arcaismi, meno radicali e conseguenti, s'è levata un'opposizione non meno vasta di essi, e di carattere costruttivo; s'incomincia a saper fare qualche distinzione « tra Picasso e Picasso »; e l'interesse verso la psicanalisi, del resto riformata da Jung e da altri, ha assunto un aspetto molto più serio e ponderato.

Non di meno, ciò che ancora sussiste di quel gusto, e ostinatamente pervade certi settori, ci permette di ben intuire in quale atmosfera il nome del Supervielle cominciò a imporsi.

Se per la poesia *espressiva* non fosse stato prepotentemente dotato, il Supervielle, sapendo a che cosa doveva il suo successo iniziale, non avrebbe più cambiato rotta d'un ette. Il peso dell'ambiente operava potentissimo, per non lasciarlo allontanare dal « giuoco intellettuale »; moltiplicando la spinta di due forze insite nella sua natura: un certo gusto, molto gallico, del *marivaudage* e del ricamo, ed una quasi soverchia immaginosità. (Quest'ultima gli poneva allora un dilemma: o sperdere la linea centrale del discorso poetico in tante singole fiorettature secondo la tendenza barocca, o attingere la concreta e coerente *espressione*, non in un composto e sobrio recitativo « classico », bensì in un ritrovamento della freschezza infantile, che può unificare semplicità e molteplicità d'impressioni).

Certo è che col *Forçat innocent*, opera di transizione, il Supervielle s'avviava chiaramente verso quella che dal punto di vista dell'arte *espressiva*, doveva essere la sua stagione migliore: i due tipi d'arte (« giuoco intellettuale » e commossa espressione) si alternavano copiosamente, e anche le espressioni semplici e dirette s'accampavano in molte pagine del *Forçat*.

I capovalori superviellliani, dal punto di vista propriamente *espressivo*, sono dunque: *Les Amis inconnus*, *La fable du monde*, « 1939-1945 ». Non manca qua e là, si capisce, qualche ghirigoro, qualche barocchismo, a testimoniare che anche l'altra tendenza del Supervielle è permanente ed ineliminabile; ma in nettissima prevalenza è la poesia come espressione, come suggestione non scompagnata dalla chiara e diretta espressione. Espressione di che? di quali sentimenti? d'una meraviglia di sapore cosmico. Con la « novità » d'un fanciullo il poeta si stupisce dell'eterno mistero della vita in tutti i suoi molteplici aspetti: che gli animali non possano parlare, siano costretti a tacere, eppure dentro di sè pensino quasi come noi, e ci guardino, ci osservino, talvolta ci amino; che gli alberi siano radicati nella terra, immobili come morti pilastri, eppure vivano, vibrino dentro di sè, interiormente tanto simili agli animali con le loro vene e i loro polmoni; che gli uomini siano una unità viva e pensante, eppure rechino in sè distese di carne e di sangue che sembrano estranee e ch'essi non possono considerare senza uno stupore e magari un orrore; che il nostro cuore sempre batta in noi così ostinato, anche quando dormiamo, anche quando la nostra coscienza s'assopisce ed è assente, quando pare che *noi* siamo assenti; che le cose lontane possano ritornare, nel reame della memoria, come fantasmi impalliditi eppure riconoscibili; che la vita si concluda nella morte, quella immobilità strana e definitiva. Di tutte le cose misteriose, che l'abitudine quotidiana ci ha rese grige, banali, e quasi inavvertite, il Supervielle si meraviglia come un fanciullo non ancora abituato al mondo: e questa è la sua verace, grande poesia.

Con l'ultimo volume *Oublieuse mémoire* (1949) sembra iniziarsi una nuova fase della lirica superviellliana: ricomincia la duplicità, la bipartizione vistosa del *Forçat Innocent*. Il sapore « fanciullesco », — la freschezza nella meraviglia, anche quando è malinconica, — si è alquanto attenuato, sembra; sicchè il poeta ha più campo di tornare al « giuoco intellettuale », alla fiorettatura cerebrale e a un certo compiacimento dell'arditezza e della singolarità, allorchè non sfocia in una meditatività raccolta e severa, « virile ». D'altra parte, il poeta non sa rinnegare quella che fu la sua arte prima, e forse — quando taluni critici gli hanno indicata la bipartizione della sua opera e hanno mostrato di non amare i suoi « giuochi intellettuali », da altri lodati ed egli non si è sentito l'animo di scegliere fra i due Supervielle e ha sofferto un po' della severità diretta verso le *Gravitations* — si è sentito spinto a mantenere in vita quasi sistematicamente *le sue due arti*, come unica soluzione della sua perplessità di fronte alla critica.

Diciamo subito che questo libro ultimo aggiunge pagine memorabili e durature al *trésor* delle poesie superviellliane concretamente e interamente *espressive*: e merita dunque di essere salutato con gioia, da noi che non siamo amici del « giuoco intellettuale ». Ci preme insistere, sempre, su l'apporto positivo: che è ciò che rimane, che solo rimane, col tempo (come se l'altro elemento si fosse dissolto in polvere, e fosse volato via). Per altro, perchè i due modi del Supervielle siano convenientemente distinti, dobbiamo soffermarci a scrutare anche le sottigliezze ed i cerebralismi.

Qualche volta, non è che una frase isolata nel corso di una lirica complessivamente *espressiva*: « ...La peau voile les os, le sang — De son regard indifférent ». Dal punto di vista *espressivo*, l'immagine dello sguardo, attribuito alla pelle che nasconde gli organi interni e il loro segreto orrore, non è certo adatta per comunicare con vigoria l'impressione di quella sorda opacità. Per quanto uno sguardo sia opaco, sarà sempre meno opaco della pelle: e questa è per l'appunto una di quelle immagini, che invece di chiarire confondono e invece di rafforzare indeboliscono, cui i Classici sconsigliavano così energicamente. (La sua utilità può essere di suscitare la meraviglia, marinisticamente). Oppure, in quel canto nell'insieme tanto potente quanto vasto, che s'intitola *La terre chante*, ecco, a un certo punto la stramba strofa sull'Himalaya: bastava dire, con l'inflessione allusiva di due parole, che quei monti s'impennano come cavalli vertiginosi, e invece è stato detto: che l'Himalaya nitrisce, che cerca di scrollare le assise del cielo, che tira verso l'alto con mille colli, che ha voluto abbandonare la terra con un sol colpo di reni e così gli si è gelata la testa, che è non più un cavallo ma tutto un carreggio condotto da vergini di ghiaccio, che queste vergini si sono irrigidite di ghiacciuoli sui loro seggi e sono livide perchè, e quanto più, fu ad esse bruciato il cuore...

Altre volte, lo stesso barocchismo pervade, invece che un particolare, tutto un componimento: si veda la leziosa fantasia sul Viale dei Campi Elisi di Parigi, con lo scambio di fantasmi passeggianti (poeti americani in Francia, poeti francesi in America), si veda la solenne ma incoerente fantasia (che aspira ad essere cosmica) dell'*Escalier*: una Scala millenaria, solida come d'un solo pezzo, che « avance » avendo « pour mortier le silence », e « debite en égaux fragments de géométrique imposture des morceaux d'espace et de temps dans un calcaire qui perdure » e prosegue come un personaggio di pietra che non abbassa le palpebre, e, « les ailes mêlées au dur », va con volo di minerale. Aggiungete ch'essa non vuole essere frequentata: potrebbe portare un esercito ma preferisce la carenza e l'assenza con la diffidenza, e sarete pienamente illuminati!

Il contrasto è pieno con altri componimenti: *L'homme*, *La mer*, *Les nerfs*, *Anniversaires Génèse*, in grandissima parte *La terre chante*, sono d'una vastità sinfonica; nè meno delle numerose altre poesie più brevi, da *Eurydice* a *Me faut-il tant de jours*, da *Soucis* a *La planète*, da *Les Seins* a *Cependant que j'écris....* Attenuato, come accennammo, il candore-stupore infantile, rimane altamente poetico un tono più triste e maturo della meraviglia cosmica: « ... Cette mer qui a tant de choses à dire et les méprises, / Elle se veut toujours informulée, / Ou simplement murmurante, / Comme un homme qui bourdonne tout seul derrière ses dents serrées, / Cette mer dont la surface est offerte au navire qui la parcourt, / Elle refuse ses profondeurs! / Est-ce pour contempler en secret sa nudité verticale / Qu'elle présente l'autre, à la lumière du ciel?... » E così: Devant la mer sous mes yeux je ne parviens à rien saisir, / Je suis devant un beau jour et ne sais plus m'en servir...» In verità J. S. è uno dei maggiori poeti della pensosa, dell'eterna perplessità che, anche nell'amore, divide l'uomo dalle cose, l'uomo dal mondo.

Aldo Capasso

ORAZIO TOSCHI - Ritratto di ragazza

WILLIAM WORDSWORTH E L'ITALIA

« Con quella meticolosa aderenza alle circostanze e ai particolari accessori propria delle persone educate in campagna, Wordsworth — a detta di Mario Praz — specificava di solito così precisamenet l'ubicazione delle sue ispirazioni, da render possibile un gretto e ingenuo culto locale da parte dei posteri ».

Se non un culto locale (mai, ad ogni modo, gretto ed ingenuo), almeno un sentimento di riconoscenza — mi permetto osservare — dovremmo riserbare noi italiani a chi, in un grigio periodo di transizione, seppe consacrare alla nostra terra più di una collana poetica. E spiace doverlo rammentare soltanto in occasione di una celebrazione centenaria.

Primo, in ordine di tempo, nella storia letteraria del suo paese, egli è l'ultimo dei grandi romantici ad effettuare il *Tour* di prammatica del nostro. Coleridge e Byron, Shelley e Keats, il pittore Turner e Lady Morgan, Samuel Rogers e Walter Scott l'avevano già preceduto lungo il tradizionale itinerario; nomi di artisti e di letterati, a molti dei quali il Wordsworth era vincolato da legami di amicizia. E, a chiudere un'epoca, ancora quattro anni dopo la sua venuta, lo seguirà in Roma John Ruskin, la cui opera anonima *Modern Painters* reca sul frontespizio proprio alcuni versi del nostro poeta. Continuità di un influsso tanto più profondo quanto più dolce ed accettabile, forse senza confronti nella letteratura anglosassone, dato che reminiscenze wordsworthiane si ritrovano perfino nella *Spoon River Anthology*.

Di William Wordsworth (1770-1850) cade quest'anno il centenario della morte, e con il centenario son già piovute le rievocazioni di rito, nelle quali, salvo rarissime eccezioni, vengono metodicamente ignorate le relazioni ideali tra il poeta e l'Italia. Una specie di congiura del silenzio che, oltre a convalidare l'abituale ostracismo dato dai nostri studi a tal genere di accostamenti, non potrebbe denunciare in maniera migliore la fretta e la superficialità dell'articolo occasionale, la scarsa dimestichezza di taluni autori col soggetto costretti a trattare.

Come s'è detto, invece, nella sua longeva e prolifica esistenza, Wordsworth dedicò decine e decine di liriche all'Italia; e di questi rapporti e della suggestione esercitata dalle bellezze naturali ed artistiche, dalle vicende gloriose o dolorose del nostro paese, sull'animo, sulla mente di lui, parlano in maniera esauriente i laboriosi saggi di Federico Olivero (1913), di M. H. Schackford (1923). Ma non v'è bisogno di guida, per chi, con amore, scorra quei versi, dal medesimo poeta, oltre tutto, riordinati secondo una « mostruosa classificazione catastale » (sempre a detta del Praz) e meticolosamente postillati.

Poco più che ventenne si affacciò per la prima volta in Italia, e lasciò le proprie impressioni in quei *Descriptive Sketches taken during a Pedestrian Tour in the Italian Grison, Swiss, and Savoyard Alps*, nei quali, come osserva Pietro Bardi, egli, « toccando una corda della sua lira che non doveva far mai più vibrare, descrive le belle fanciulle dagli occhi bruni, i languidi pomeriggi e le sere stellate dell'estate italiana:

> Lenta scivola la vela lungo la luminosa [spiaggia,
> E si nasconde all'ombra il pigro remo.
> Dolci seni mandano intorno sospiri con- [tagiosi.
> E la musica d'amore muore sull'acqua ».

Serenità di una natura privilegiata, che, per contrasto, maggiormente lo spinge a considerare la schiavitù politica dell'Italia; motivo in seguito ripreso dal poeta per lacrimare sulla caduta della Repubblica Veneta, per glorificare Bologna insorta.

•

Mai, nel grande cantore, venne meno l'amore per l'Italia. Egli tradusse perfino dal Chiabrera, dal Buonarroti, dal Filicaja; e, quando, nel 1820, scenderà nella pianura Padana (*Memorials of a Tour in the Continent*), dedicherà un poetico brano all'*Ultima Cena* di Leonardo, come, nel 1826, consacrerà una elaborata lirica alla Colonna Traiana, e, venti anni più tardi, altri versi al dipinto di *Diana ed Endimione* di Luca Giordano.

Sorgerà, allora, nelle *Stanzas composed in the Simplon Pass*, la « bellezza di Firenze, la grandezza di Roma », e Vallombrosa e Paestum e Pompei, ma soltanto nel 1837 potrà quasi completamente realizzare questo suo sogno (l'epidemia di colera che affliggeva Napoli gli impedì di inoltrarsi nelle regioni meridionali), come testimoniano le ventisei liriche dei *Memorials of a Tour in Italy*, collana poco o affatto nota, che attende ancora un traduttore coscienzioso.

« Durante tutta la vita — premette l'autore — avevo fortemente sentito il desiderio di visitare Roma e le altre celebri città e regioni d'Italia, ma non avevo mai potuto permettermi di sostenere la spesa necessaria, fino a che non ricevetti dal signor Moxon, editore di gran parte della mia produzione, una somma sufficiente a soddisfare tale ambizione, senza nulla togliere alla mia famiglia di quanto le era giustamente dovuto ». Partì da Londra, con l'amico Henry Crabb Robinson (al quale i *Memorials* sono dedicati), nel marzo del 1837, e vi fece ritorno nell'agosto seguente.

Anche in Italia non venne meno al al suo precetto di *choose incidents and situations from common life*, e dai nostrani pretesti ed episodi di vita scaturirono infiammati canti di auspicata libertà, e versi ed elegie nati dalla contemplazione di paesaggi famosi, di non meno celebri opere d'arte.

•

Visita incantevoli eremi: Vallombrosa, sulle orme di Milton, il convento superiore di Camaldoli, ed il francescano rifugio di Laverna, ove il poeta sessantasettenne constata per la prima volta con melanconia di non percepire più, con la stessa facilità degli anni giovanili, il lontano richiamo del prediletto cuculo. Visita anche Milano e medita *Among the ruins of a convent in the Apennines, near Aquapendente* e in vista al Lago Trasimeno. A Firenze, con grande reverenza e altrettanta audacia, siede sul cosidetto « Sasso di Dante », occupando « per un solo istante un trono deserto »; e in Roma, cui dedica ben dieci poesie, abbraccia addirittura il tronco dell'immenso pino che si elevava un tempo, « simile a nube », sulla vetta di Monte Mario, sol perchè l'albero era stato salvato da sicura distruzione per opera di sir George Beaumont, amico carissimo del poeta e mecenate di artisti.

Felice dovette indubbiamente essere il soggiorno italiano di Wordsworth. Già in terra straniera, egli saluterà con nostalgia la *Fair Land*, e rinnoverà ad essa tali e tanti auguri di benessere e di libertà, da vedersi costretto ad un dato momento a protestare in questi termini la propria sincerità: « Io non fingo: m'è testimone l'ingrato sussulto ch'ebbi al primo riudire il germanico idioma seguendo la sinuosa barriera alpina ».

E ancora nel maggio del '38, in Rydal Mount, sua residenza, sulla terrazza ove, a suo stesso dire, aveva pronunciato molte migliaia di versi, domanderà perdono alle care colline, perchè il suo amore per loro dovrà d'ora in avanti andare diviso con quello per « molte rivali immagini portate da lontano ». E confronta l'alba del primo mattino di un altro maggio, che lo trovò seduto a fantasticare nella famosa grotta della ninfa Egeria; e rivede il giuoco d'ombre e di luce delle rovine del Colosseo, e ode nuovamente il gorgheggio degli uccelli che su quei ruderi immortali celebravano « in coro il loro innocente Te Deum ».

Livio Jannattoni

Brajo Fuso: Campo di concentramento

"GENIO E MESTIERE"

Ovvero, « Shakespeare e la Commedia dell'Arte »: titolo e sottotitolo di un libro di Valentina Capocci, edito dal Laterza (pagg. 129. L. 440).

La Capocci, « da una prima, del tutto casuale, osservazione della impoeticità e teatralità pura del dibattutissimo passo del *porter* in *Macbeth* », si è trovata « gradatamente impegnata, a furia di raffronti, in una ricerca sistematica su eventuali interpolazioni degli attori nel testo shakespeariano, e cioè su una loro eventuale recitazione estemporanea, alla maniera dei comici dell'arte ».

Questa, che la Capocci espone a pagina 7, sarà l'occasione ovvero lo spunto occasionale della ricerca; ma la ragione intima è tutt'altra: già palese nello spirito e nella condotta dell'indagine, si professa con le parole di pagina 94, quando la Capocci, « a proposito delle mende che alcuni critici riscontrano nell'arte di Shakespeare », riferisce l'osservazione del Croce, che noi non sappiamo in quanta parte esse siano dovute alla « tradizione assai torbida, con la quale si è formato e ci è giunto il testo delle sue opere ».

A immaginazioni fervide come quella della Capocci, non occorreva di più per impegnarsi in una vera e propria avventura critica. Il libro, che può lasciare o sbalorditi o indifferenti, merita tuttavia che si dica perchè, secondo noi, è libro fallito. Si tratta indubbiamente di fallimento generoso, e forse promotore di effetti secondari, che, sull'avvio della prima intuizione, potrebbero arricchire la critica scespiriana di nuovi impulsi; ma, così come ci sono offerti, i risultati della Capocci giustificano le reazioni più intolleranti e forse lo stesso disprezzo della filologia pura, sempre pronta ad additare nel crocianesimo deteriore l'involuzione della critica.

La Capocci, affidandosi al proprio gusto certamente sveglio ed esercitato, avverte, prima in un luogo, poi nella quasi totalità dell'opera scespiriana, stonature e difformità; ricercando nel Croce, trova una cauta proposizione dubitativa: integra la facile intuizione di primo grado con l'autorità del Maestro, trasforma l'avvertenza filologica di lui in prova di metodo estetico, e sullo slancio, passa di molto oltre il segno che un Croce o altro critico avveduto non avrebbero mai sognato di varcare.

Abbiamo sempre pensato che il più pericoloso equivoco del metodo crociano stia nel fatto che il « mestiere » vi è troppo sottinteso. Se per mestiere vogliamo intendere la preparazione, la cultura generica e specifica, la misura e l'onestà critiche, l'autocontrollo, la conoscenza piena e completa della materia e dei tempi, l'attitudine a rapportare la storicità attuale del fatto critico alla storicità possibile del fatto creativo, la capacità di indurre l'universale dal particolare, è facile dire che il Croce possiede il mestiere, cioè la filologia, che molti suoi epigoni non hanno; e quasi non sospettano l'abbia il Maestro.

Per esempio, la Capocci non sembra nemmeno essersi domandata se la sua intuizione fosse novissima; qua e là, mostra di credere il contrario, ma prendendo il coraggio per acume, si sente tutta nuova e tutta fresca, e vince allegramente ogni remora, la minima delle quali, forse, l'avrebbe indotta a tenersi quel libro nel cassetto. Non vede nella frase citata del Croce, e in tanti altri passi dell'opera di lui che, l'intuizione (d'altronde antica quasi quanto la critica scespiriana) era già palese nel Croce, ma che nè lui nè i predecessori avevano osato darle forma critica, appunto in grazia di una filologia e di una filosofia che non possono accontentarsi di vaghezze dilettantesche.

La Capocci scopre che le parti comiche dell'opera scespiriana, tutte quelle in prosa e alcune altre di determinata verseggiatura, sono spurie. L'oscenità, la volgarità, l'incongruenza, il tono divagante e la sostanza spesso contraddittoria ne sarebbero la prova. Ci domandiamo quanta parte di Plauto o di Aristofane reggerebbero a siffatta analisi; e quant'altro teatro, anche moderno (benchè le esigenze, dall'ottocento in poi, siano dichiaratamente mutate), teatro genericamente comico, senza scendere al *vaudeville* o alla rivista, che non son generi nuovi, ma quasi enucleati dal teatro più antico, non escluso quello di Shakespeare, ove potrebbero esser presenti — ci conceda la Capocci — con le volgarità e le incongruenze che si riconoscono loro proprie.

Quando la Capocci scrive che bisogna « tener ben presenti le esigenze tutte pratiche e nient'affatto poetiche del teatro, come causa prima di una eventuale interpolazione » (pag. 97), ci domandiamo perchè non pensi che l'interpolatore potrebbe essere proprio Shakespeare, autore di teatro, in teatro, prima che poeta.

Se le esigenze pratiche della teatralità contemporanea hanno tal peso da sconciare un testo che, in qualche modo, prima o poi, sarebbe pur caduto sotto gli occhi dell'autore, non comprendiamo perchè l'autore medesimo non sarebbe personalmente andato incontro ai gusti dell'epoca, concedendo il minimo possibile, pur di affermare altrove il massimo del proprio genio poetico. D'altronde, l'analisi e la valutazione della Capocci non convincono sempre, anche se spesso il suo giudizio è ovviamente esatto. Per esempio, secondo la C. è evidentemente interpolata quella parte dell'*Amleto* in cui il principe dà consigli agli attori. Secondo noi, attori che avessero avuto la coscienza artistica che emerge dalla *lezione* di Amleto, non avrebbero mai interpolato, appunto per consapevolezza.

In breve, la Capocci fa risalire ai comici educati alla Commedia dell'Arte, l'uso dell'interpolazione; e poi, per spiegare come la parte spuria sia entrata nel testo, ricorre all'ipotesi degli stenografi, i pirati editoriali dell'epoca, dei quali soltanto, e dei loro mandanti, dovrebbe esserci rimasta l'edizione. Shakespeare sarebbe autore di una traccia, tutta poetica o quasi, ignobilmente riempita e variata da irresponsabili che, comprendendo poco o nulla della grandezza scespiriana, indulgevano ai gusti del pubblico, dandogli i lazzi, i giuochi di parole, le divagazioni a cui esso era abituato. E perchè, domandiamo, tal concessione, a malincuore e senza troppo impegno, ma con il fine ultimo di imporre con il resto la poesia, non potrebbe esser stata fatta proprio da Shakespeare?

* * *

Inoltre, nell'analisi del comico, la Capocci applica un gusto tutto moderno, e dimentica che ogni anche più autentica comicità appare o triviale o mediocre o stanca o facile, alle generazioni successive. Sembra aver ragione quando raffronta Falstaff a un *Tartufe* o a un *Avare* (pag. 29) « creature poetiche... immortali creature del genio »; ma in realtà dimentica che Tartufo e Arpagone non sono nè tutti nè prevalentemente comici, e che la loro immortalità è piuttosto legata al tragico e all'amaro, in quanto quei personaggi riflettono denunzie sociali e morali, prima d'esser chiamati a promuovere il riso.

Un po' più di filologia, o, se si preferisce, di storicità nell'indagine, avrebbero indotto la Capocci ad approfondire quale potesse essere la condizione di Shakespeare, nell'età sua e nel suo teatro. Infatti, il difetto maggiore di questo libriccino, consiste nel fatto che, tra le molte ipotesi concernenti i collaboratori di Shakespeare, manca il quadro primigenio, cioè una rappresentazione convincente dei motivi per cui il Poeta non riluttante avrebbe subito tante sopraffazioni teatrali e letterarie. Al contrario, tutto ci fa pensare che Shakespeare, uomo del suo tempo, accetti senza troppe crisi di coscienza i costumi teatrali dell'epoca, pago di profondere poesia, quando poesia gli viene alla strozza. Ed è strano che fanatici della liricità (condizione provvisoria e momentanea), pretendano dal loro autore il fiato lungo che, per molte ragioni, si sa non essergli stato nè proprio nè gradito. Egli che si piccava d'essere precipuamente poeta di sonetti, ha cosparso di liriche il suo teatro; e si potrebbe condurre nuova ricerca, questa sì crociana e fondata, sull'instabilità concettuale della massima parte del teatro scespiriano, ove molto spesso l'azione drammatica e il fine intellettualistico son mediocri pretesti a sublimi effusioni liriche.

Ma le opinioni della Capocci, insignificanti se non corroborate di prove al modo inoppugnabile della più pignola filologia, per altro verso suggeriscono utili considerazioni, a chi abbia cara la tesi della precarietà del teatro in genere, e della sua subordinazione ad esigenze pratiche che ne infirmano, anche nei più grandi autori, la pienezza artistica.

Vladimiro Cajoli

LA RADIO

UOMINI AL MICROFONO

Da qualche tempo andiamo osservando un fatto, staremo per dire, antiradiofonico, cioè il miglioramento di una rubrica che crescit eundo. *Chi ha un po' di pratica radiofonica, sa che, normalmente, ci si può aspettare il contrario: l'altoparlante consuma e straccia generi e trovate con grande rapidità. Ma il fatto di cui vogliamo parlare, non costituisce eccezione alla regola, se non forse in quanto preannunzia il principio di una nuova sensibilità o nei dirigenti o nei collaboratori occasionali.*

La rubrica « Scrittori al microfono » (e non soltanto in quest'ultima serie: « Interviste con se stessi ») si è trascinata dall'origine con sì penosa stanchezza, da far dubitare del giudizio dei dirigenti che osavano sperare qualcosa dalla collaborazione degli autori, e del giudizio degli autori che non si peritavano di esporsi alla berlina, che un popolo come il nostro decreta facilmente: un popolo, si badi, assai più versato ai giuochi dell'intelligenza di quanto comunemente si creda, e perchè tutto mediterraneo e perchè prevalentemente meridionale.

Sarà meglio tacere la parte negativa di questa indagine che ha suscitato molte amarezze in quel medesimo che scrive. Domandiamoci piuttosto perchè, troppo spesso, gli scrittori invitati a parlarci, dessero l'impressione di un distacco dalla vita e dai problemi reali della loro arte, che non pareva giustificato nè dal momento storico, nè dalla qualità medesima del messaggio che, piccolo o grande, ognuno degli invitati aveva prima sottoscritto, con ciò meritando d'esser chiamato, come illustre, al microfono. Disprezzo per la folla? Sospetto per la radio? Pudore? Velleità di difendere posizioni iniziatiche mondanamente assunte nei cenacoli letterari?

Ascoltando, ci ponevamo queste ed altre domande, dando a ciascuna la risposta più caritatevole; ma la complessità e la generalità del fatto ci costringevano a chiamare in causa la storia del costume, e non ci sentivamo nè l'impegno nè l'ingegno necessari a indagine tanto difficile.

Un giorno uscì dall'altoparlante la voce del terribile e buon Bartolini, che espresse alla sua maniera forte e indiscriminata i soliti giudizi apocalittici. Senza poter ricordare con esattezza ciò che egli disse, rammentiamo che ne disse molte di contropelo, e proclamò una volta di più la necessità della passione nell'attività dell'artista: credere prima di parlare o scrivere o plasticare, credere se si vuol esser creduti; e farsi banditori chiarissimi.

Orbene la chiarezza offende. Bartolini offese una volta di più; ma noi non ci tenemmo dall'amplificare le sue crudezze nella sede più adatta. Tuttavia sapevamo che la testimonianza o l'apporto di un Bartolini son di quelli che non possono convincere completamente i cauti dirigenti di una pubblica attività letteraria. Il Bartolini, epigono di età veramente umanistiche (con tutti i pregi e i difetti che le caratterizzavano), è stato incapsulato nella società letteraria, al modo stesso in cui organismi inetti ad assimilare o espellere completamente, incapsulano certi corpi estranei; per gli specialisti, Bartolini è una curiosità, un bubbone, un tumore di cui si preferisce tacere o su cui si fanno misteriosi scongiuri, non abbia a diventare maligno. Riconfermatici nella vecchia ammirazione per lui, e nell'opinione che soltanto dai forti errori e dai forti impegni possa tornare agli Italiani il gusto quotidiano della arte, dovevamo tuttavia aspettare il sussidio di uomini non altrettanto incapsulati, e anzi parte funzionale e funzionante della suddetta società.

Andò al microfono Enrico Falqui. Non si perdette nelle quisquilie esegetiche dell'intervistare se stesso. O forse si intervistava spietatamente proponendo con voce gentile e con prosa tagliente i temi a lui cari da molti lustri, calandosi più propriamente nel tempo attuale, quando riconobbe l'origine del presente decadimento nell'insofferenza della critica da parte degli autori, i quali (nessuno potrebbe dire esattamente come abbiano fatto) son riusciti a organizzarsi così bene a difesa, che la loro ipersensibilità non può più soffrire di attacchi da nessuna parte, o almeno, non da parte che conti o sembri contare. Orbene, le idee cominciavano a schiarirsi in noi e forse ad altri. Che cosa son l'arte, la poesia, la letteratura, la costruzione, se non l'esercizio di una critica a qualcosa che non va e non sodisfa, per l'affermazione di ciò cui si aspira in un dato momento, forse sbagliando ma certamente vivendo? Deducevamo che senza vera critica non c'è vera invenzione, poichè entrambe le attività procedono da una medesima esigenza, e soltanto lo scontento e la libertà di esprimerlo, possono avviare alla ricerca del nuovo: ci sembrò più che mai chiaro che l'atrofia della critica dovesse accompagnarsi all'atrofia dell'invenzione.

Ma nemmeno il Falqui era il martire *più probante di tal fede, insomma nemmeno lui idoneo a suscitare proselitismo in sfere ufficiali. Anche il Falqui è un duro e uno sdegnoso di accomodamenti: ha distribuito buon colpi di punta e di taglio, quando non piattonate su culetti presuntuosi; ha nemici che lo strisciano; schivo e forse timido, non ha saputo farsi amici neppure quelli che ne hanno avuto parole di lode: nessuno dei colleghi militanti saprebbe proporlo a rappresentante ideale di idealità letterarie. Noi che militiamo nella retroguardia, sia per l'importanza che ci assegniamo, sia per il compito che ci proponiamo, di evitare rotture tra la tradizione e il tempo nostro, chi sa mai perchè sentiamo il nostro spirito tanto vicino a quello di un Falqui, che dai tempi del nostro liceo riconoscevamo banditore di avanguardia. Ma, nella fattispecie, nemmeno il Falqui ci serviva un gran che: al più, come le armi segrete, avremmo potuto impiegarlo allo scoppio delle ostilità, che nessuno vede quando potrebbero scoppiare, con il bisogno di quiete che predomina tra i letterati.*

Ma oggi ha parlato Eugenio Montale: un poeta, infine mite e pervaso di tal pietà e rassegnazione che non sembre-

(Continua a pag. 6)

V. Incauda

LA MUSICA DI SAINT-SAËNS

A conclusione di ogni stagione lirica i critici si sforzano di comprendere e cercano di spiegare le ragioni per cui il pubblico si va sempre più allontanando dall'opera. Le ragioni addotte sono molteplici: impreparazione dei giovani cantanti, tirannia di alcune opere che per motivi di cassetta vengono sempre riproposte nei cartelloni, evoluzione del gusto del pubblico; ma esse colgono soltanto la superfice del problema. Si potrebbe dire, anzi, che sono state confuse le cause con gli effetti poiché taluni hanno ritenuto di dover suggerire una maggior condiscendenza verso i gusti del pubblico attraverso un realismo drammatico e scenico. Noi crediamo, invece, che si debba far appello ad una soluzione squisitamente musicale.

Il problema dei rapporti tra azione scenica e musica ha dato luogo, come si sa, a numerose soluzioni le quali, a dispetto delle apparenze, tendevano tutte a garantire più o meno l'indipendenza della musica. Lungi dal cercare una fusione ed una sintesi tra la azione scenica e la musica gli autori d'opera, indipendentemente dalle affermazioni programmatiche, si sono adoperati a separarle lasciando così alla trama che si svolge sotto gli occhi degli spettatori il solo ruolo di giustificare quei tempi d'arresto in cui irrompe la musica.

Può sembrare a prima vista che nulla si opponga ad uno sviluppo unitario dell'azione e della musica. Tuttavia i musicisti hanno inconsapevolmente avvertito la loro incompatibilità.

Non si tratta quindi di andare incontro ai gusti del pubblico orientato verso il realismo o addirittura verso la cronaca. Questi gusti possono essere soddisfatti, come in realtà lo sono, da altre manifestazioni artistiche, mentre per quanto riguarda la musica sono necessari piuttosto un orientamento ed una educazione sul piano estetico. Il pubblico infatti se non ha potuto seguire o vivere la evoluzione della musica come espressione d'arte autonoma, non sarà in grado di potersi interessare all'opera musicale la quale, per uno strano paradosso, mentre pretende di essere un'azione in musica, in realtà non è musica se non nella misura in cui cessa di essere azione.

Queste considerazioni ci sono state suggerite dalle recenti esecuzioni, alle Terme di Caracalla, in Roma, dell'opera « Sansone e Dalila » di Camillo Saint-Saëns. Si tratta di un'opera vigorosa nella quale il soggetto biblico è trattato con una poesia virile, in uno stile esente da ogni preziosità, da ogni raffinatezza troppo pittorica e quasi del tutto da ogni colore orientale. E' considerata il capolavoro del musicista francese e la sua esecuzione, opportuna sotto tutti i punti di vista, ha avuto il pieno consenso della critica mentre è stata disertata dalla gran massa del pubblico. Le ragioni sono da individuare nella scarsa conoscenza che il pubblico ha della produzione teatrale di questo autore.

Camillo Saint-Saëns è uno degli uomini che più ha lottato e lavorato, in un'epoca abbastanza dura, per la emancipazione della musica in Francia. Discusso per lungo tempo, alle prese con ciechi pregiudizi, ha saputo indirizzare la sua vita nel senso da lui voluto ed è riuscito ad affermarsi secondo il suo talento in opere di ogni genere, passando da una sinfonia regolare ad un poema sinfonico, da una sonata ad una cantata, da un quartetto ad un'opera. Quello che soprattutto colpisce nella sua personalità è dunque una mirabile ricchezza di interessi artistici che mai, tuttavia, degenera in dilettantismo, ma sorge ed è costantemente alimentata da un talento superiore. Parlando di lui bisogna rendere un giusto omaggio al lavoro ostinato e all'abbondante produzione di questo fecondo e potente compositore poichè è difficile immaginare una vita artistica più completa di quella di un maestro che affronta tutti i generi e riesce ad imprimere in ogni pagina di una produzione immensa il marchio inconfondibile della sua genialità, ma si deve anche e soprattutto ammirare la probità dell'artista che, rispettoso del suo talento, scrive sempre con cognizione di causa, senza una fretta malsana, senza deplorevoli concessioni alla moda, senza preoccupazioni morbose dell'effetto-ossessione questa dei decadenti — cercando non il successo clamoroso e immediato, ma, ciò che conta di più, quello più lento e prezioso del tempo. Ed il tempo ha dato ragione a Saint-Saëns annoverandolo tra i più grandi compositori della scuola francese e confermando il giudizio che di lui avevano dato Berlioz e Wagner, Listz e Gounod.

Ma Saint-Saëns non è soltanto una delle glorie musicali della Francia. Per la sua conoscenza dell'arte, per la preziosità della forma ed il senso delle proporzioni, per la varietà dell'invenzione e la logica dello sviluppo, egli appartiene alla grande famiglia dei classici e ne è l'erede attraverso Mendelsohn e Schumann, dei quali possiede dell'uno la correttezza senza la freddezza, dell'altro la fantasia senza il disordine.

Saint-Saëns non è soltanto un sinfonista, egli lo è sopra di ogni altra cosa. La sua produzione strumentale, estremamente vasta, è quella che gli ha assicurato la più grande popolarità. Basterebbe citare al riguardo la « Danse macabre », il « Rouet d'Omphale e la « Sinfonia in do minore ».

Nei poemi sinfonici l'artista fa uso con gusto e discrezione delle risorse descrittive della musica. In generale egli indica soltanto il soggetto del pezzo con un titolo che guida l'immaginazione senza coartarla. Benchè esse sappiano svegliare in noi sensazioni materiali o visioni pittoresche, il mormorio di un filatoio o una danza di scheletri, queste opere rimangono sempre su un piano di pura musicalità. Le idee, assolutamente melodiche, vi si sviluppano con una logica e nello stesso tempo con una fantasia che, mirabilmente associate, fanno la bellezza di ogni sinfonia; i ritmi si disarticolano con una docilità straordinaria e la strumentazione raggiunge i limiti estremi dell'ingegnosità senza mai cadere nella puerilità o nella stravaganza.

Questa concezione e visione classica della musica Saint-Saëns ha portato anche nella produzione per il teatro cui si dedicò molto tardi scrivendo alcune scene musicali, gli intermezzi per l'Antigone e l'Andromaque di Racine, una dozzina di opere tra comiche e serie, e due drammi biblici: « Le deluge » e « Samson et Dalila ».

Il pubblico, tuttavia, ha dimostrato sin dall'inizio di non saper sufficientemente apprezzare e valutare le qualità dimostrate dall'autore in questo campo. Eppure egli vi si muove con una perfetta conoscenza della sua arte e del suo mestiere, tanto che è difficile trovare pagine più perfette e di una musicalità più completa come il secondo atto di « Proserpine », tutta intera l'opera « Samson et Dalila » e talune parti dell'« Henry VIII » con le quali l'autore ha risposto sufficientemente all'accusa di non essere un uomo di teatro.

Se il genio francese è fatto di chiarezza, di logica e di forma, queste tre parole possono riassumere in maniera meravigliosa l'opera di Saint-Saëns. Egli sa essere chiaro anche nelle più audaci combinazioni di voci e di timbri; quando sembra che possa cedere al gioco sbalorditivo della fantasia, accumulando mille situazioni e squisitezze spirituali, riesce a coordinare logicamente gli avvenimenti più imprevisti e la sua forma impeccabile dà sempre l'impressione del bello completo ed assoluto.

•

A meno di rinunciare alla sua essenza stessa, la musica nel teatro non può alienare la propria indipendenza. Questa indipendenza, per fortuna, essa ha potuto conservare nell'opera di Saint-Saëns come già nell'opera wagneriana ed in quella classica.

Dante Ullu

AHTHTR KOESTLER (nel suo studio)

NOVITÀ IN LIBRERIA

RELIGIOSITÀ DI LUIGI PIRANDELLO

Che l'opera e la personalità di Luigi Pirandello presentino notevoli difficoltà di interpretazione anche ai critici più cauti e preparati è ormai noto a chi abbia avuto occasione di soffermarsi su alcuni dei numerosi studi dedicati all'autore dei *Sei personaggi;* e se tali difficoltà sono indubbiamente in rapporto alla complessa umanità dell'artista — in cui fermentano e si esprimono i più sconcertanti contrasti di una drammatica condizione di civiltà — non si trascuri che il critico può, in certi casi, essere indotto alla perplessità o confermato nell'equivoco dalla facilità (già rilevata da Giovanni Colombo) con cui Pirandello dimostrava di aderire ai più diversi moduli entro cui la sua opera, veniva, volta a volta, scoperta e riesaminata. Persistendo così, con una certa elasticità d'autocritica, nel proprio credo soggettivistico, per cui nessuna realtà — e quindi nessun giudizio di valore — può astrarre da una condizione fatalmente relativistica, l'agrigentino veniva ad offrire involontariamente ai suoi interpreti discordi quasi una garanzia di legittimazione per i più contrastanti tentativi ermeneutici. Era indubbiamente un pericolo per la critica, tanto più nei riguardi di un'opera così vasta e complessa come quella pirandelliana, dove l'interprete può trovare con facilità argomenti per appoggiare tesi che altri elementi di quell'opera decisamente smentiscono. Nè varrebbe qui riferirsi all'indicazione baudeleriana secondo cui una critica — per aver la sua ragione d'essere — non può evitare la « parzialità », una prospettica personale e appassionata insomma; argomento indiscutibile se preso nel senso che la personalità dello studioso non può non aderire ad una certa visione del mondo e dell'arte ma non implicante, a nostro avviso, il consenso per un procedimento critico che presuma di ricostruire il pensiero e l'opera di un artista su uno schema preconcetto, sì che la conclusione guidi l'impostazione e lo svolgimento della ricerca, anzichè esserne la conseguenza logica, il senso illuminato che il critico ha cercato con medestia all'interno dell'opera stessa. Leggendo un recentissimo saggio di Guido Mattei su « *La religiosità di Luigi Pirandello* » — che ha il pregio di essere impostato su una sicura conoscenza dei testi (i quali si ravvivano, attraverso l'esemplificazione diretta, in un modulo espositivo nervoso e fresco) — abbiamo avuto appunto l'impressione — particolarmente nella parte conclusiva — che una sottile istanza aprioristica suggerisca l'orientamento della ricerca, Non che Il Mattei intenda presentarci va, prospettandocelo come uno scrittore un Pirandello in luce radicalmente nuo« cattolico » o « cristiano »: « Giunse Pirandello a Dio — egli scrive nell'introduzione — vissuto il dissidio amaro che suscita la constatazione d'un io e d'un mondo contingente e stabile? Giunse a sedare l'intima inquietudine; o almeno intravide e riconobbe in modo esplicito la strada redentrice dalla pluralità che urta e confonde, il bisogno immenso d'unità? ». Alla conclusione del saggio l'autore, che affida la risposta allo « studio diretto dell'opera o meglio dell'anima dell'agrigentino » sembra optare implicitamente per il sì, mentre, se pur non si possa escludere dall'opera complessiva del Pirandello quel senso di religiosità — forse meglio « necessità poetica a fondo religioso » secondo il Bontempelli — in cui si trascrive l'ansia di spirito inquieto di fronte al mistero della vita e della morte e all'angoscia dell'uomo sospeso fra il Tutto e il Nulla, tra il divenire e l'Essere (e qui si avverte in Pirandello quel problematico « esitenzialismo » che il Flora gli riconosceva), non riterremmo rispondente a verità affermare che Pirandello riconoscesse « in modo esplicito la strada redentrice », almeno secondo l'insegnamento cristiano (accettato nell'integra e autentica sostanza della sua etica e non come vaga e fluttuante aspirazione). E è proprio muovendo da quella ricerca sul « problema dell'io » in Pirandello (che il Mattei cerca di mettere a fuoco nella prima parte del suo lavoro) che si scoprono nell'agrigentino quei motivi che intimamente lo precludono ad una visione cristiana della vita. La personalità muta continuamente, l'instabilità e le contraddizioni sono le sue caratteristiche peculiari: dal dubbio sull'unità dell'io alla scoperta della sua dualità anzi della più sconcertante pluralità il passo è obbligato, necessario: « L'anima individuale per Pirandello non è una », ecco il punto; e come dunque cristianamente ricostruire sulle macerie di questa dolorante umanità, se manca — come fa osservare un critico — lo strumento basilare per quest'opera di riedificazione, la fede nella « distinta individualità della persona umana », nella sua sostanziale unità? E non dimostra forse la tragedia di Adriano Meis — il fu Mattia Pascal — che rinunciando alla propria persona autentica non si può in nessun modo ricominciare a vivere e — come osserva il Mattei — « non è possibile che noi siamo centomila se non possiamo neppure essere due »? Se l'esistenza è *l'altro dall'io*, se d'« alterità » appunto la persona umana si sostanzia, il problema dell'io postula necessariamente il problema del mondo: ed è intorno a questo probema che ruota la dibattuta questione se Pirandello possa o meno dirsi verista: motivo estremamente controverso perchè da esso dipende non solo una caratterizzazione estetica ma una valutazione di ordine etico. Singolare può essere a questo proposito una dichiarazione — riferita da Giuseppe Morpurgo — che Pirandello avrebbe fatto a Parigi, durante un'intervista, offermando di essersi sempre recisamente opposto al naturalismo di tutte le arti. D'accordo naturalismo di tutte le arti. D'accordo che Pirandello non abbia mai dato prova di aderire a ideologie materialistiche, ma ciò non esclude il fatto che egli si sia sforzato di rappresentare la realtà nelle sue manifestazioni più immediate e crude, sino ai colori più cupi e alle note più laceranti (e trascuriamo qui la conseguente provvisorietà ed incertezza di certe soluzioni stilistiche). Su quale base allora appoggiare la recisa esclusione del realismo di Pirandello come vorrebbe il Mattei allorchè trova in una aspirazione catartica (la redenzione del mondo) « il senso eroico dell'arte pirandelliana »? Possiamo riconoscere in realtà che nell'opera dell'agrigentino fermenti questo lievito etico, come senso costruttivo di « un mondo non quale è, ma quale dovrebbe essere »? Pirandello non accetta — osserva il Mattei (in questo senso poco discostandosi dalla precedente tesi del Mignosi) il mondo che descrive: « Nel giudizio negativo la soluzione positiva. Specchio del reale il mondo da lui costruito. — Il dramma di cui lo materia, il grido disperato di cui lo anima, la ripugnanza di cui lo fa saturo, l'incertezza che sempre lo mina, la guerra che lo sconvolge, sono gli elementi su cui fonda la sua condanna: egli non accetta quel mondo. Qui c'è uno stato positivo e concreto della sua religiosità ». E' forse proprio in questo che meno ci sentiremmo di consentire così come non ci sembra sostenibile l'asserto del Mignosi secondo cui Pirandello avrebbe « poggiato tale sua condanna globale della vita moderna su un saldo edificio morale, quello che si realizza in un diretto intuito delle leggi naturali della vita ». Un'etica naturistico-intuizionistica, dunque. I limiti impostici dal carattere di queta nota non ci consentono di addentrarci in un esame analitico dell'ultima parte del lavoro: « Il problema di Dio », che, muovendo dalle precedenti premesse sopra accennate conclude prospettandoci la personalità di Pirandello in una luce di cristiana religiosità; conclusione per la quale condivideremmo le riserve che Domenico Mondrone avanzava, per la tesi del Mignosi, nel suo ampio studio — impostato su chiare e salde ragioni critiche — dedicato a Pirandello e che sembra essere sfuggita al Mattei.

Alberto Frattini

VENTICINQUESIMA ORA

Gabriel Marcel nella prefazione de « La 25ª ora » (edita da Bompiani nella traduzione dal francese di G. Mormino) si augura che il libro di Virgil Gheorghiu « sia letto appassionatamente e appassionatamente commentato da uomini abbastanza onesti da non cercare un rifugio in quel troppo comodo pensiero che tutto ciò che qui viene evocato avvenga lontano da casa nostra, in Romania o in Germania. E' sempre più chiaro, e nulla è più degno di essere rilevato, che simili localizzazioni han perduto nel nostro tempo ogni valore... Il dramma umano è ovunque identico a se stesso ».

Effettivamente, in quest'epoca di tecnocrazia, la terra si è tanto rimpicciolita che ciò che avviene all'opposto punto del globo è immediatamente risentito qui. Ma non solo per questo i personaggi del libro hanno il medesimo dramma nostro. Il poeta cinese del 1000 avanti Cristo che nel « Libro delle Odi » chiede allo « Spirito » l'amore della compagna ha lo stesso dramma umano di Beethoven e di Picasso. L'arte vera ha valori assoluti che emergono dai contingenti. Nel libro del Gheorghiu gli elementi contingenti son dati dal costume dell'attuale società tecnologica e dalle vicende dell'ultima guerra mondiale (che è definita « una rivoluzione interna... in seno alla società tecnica industriale »), l'elemento assoluto è dato dalla necessità di amore e di rispetto dell'individuo, che sembra respinta dai « cittadini » che « non vivono nei boschi e neppure nella giungla ma negli uffici. E tuttavia sono più crudeli delle belve che vivono nelle giungle... Al posto del cuore hanno un contachilometri. Il loro cervello non è altro che una macchina » (p. 324).

Il dramma dei personaggi di Gheorghiu è dunque lo stesso dramma umano dell'epoca precristiana, non si tratta, in altre parole, di un'identità nello spazio, ma pure nel tempo. E ciò nonostante il titolo del romanzo sembra voglia alludere a un'ora che mai è stata e che viene dopo l'ultima, quando ogni speranza di salvezza viene a mancare.

Il racconto si inizia con « Fantana » che precede il primo libro e rappresenta il prologo della vicenda. Qui infatti la 25ª ora non è ancora scoccata: Johann e Susanna sentono e si muovono nel paesaggio rumeno con la istintività dei personaggi di Caldwel. Ma già Traiano, come poeta e profeta, avverte il pericolo che incombe: « Gli esseri umani sono costretti a vivere e a comportarsi secondo leggi tecniche estranee alle leggi umane... Proprio qui sorge il dramma. Noi non possiamo trasformarci in macchine. L'urto tra due realtà, la tecnica e l'umana, è avvenuto... Assisteremo a catture automatiche, condanne automatiche, appropriazioni automatiche, esecuzioni automatiche » (pp. 62-63-64).

Col primo libro siamo in piena 25ª ora e per tutti i successivi assisteremo all'avverarsi della profezia. Johann e Susanna, Traiano e Nora, padre Koruga e Aristitza, soffrono o periscono, vittime dell'automatismo tecnico e burocratico. Nell'« Intermezzo » si respira di nuovo l'aria di « Fantana ». Ma il ritrovarsi familiare e quieto di Johann e Susanna è una breve illusione. Le maglie della terribile vita tecnica non possono che continuare a serrarsi contro gli uomini. E l'« Epilogo » si conclude col sorriso pieno di pianto dei superstiti, che sintetizza il dramma della società occidentale, rappresentata pittoricamente dalla scomposizione cubista di Picasso.

Il racconto si ferma all'ultima profezia di Traiano: « Johann Moritz ed Eleonora West sopravviveranno alla Europa » (pag. 436). Che cosa accadrà dopo? Qua e là per le pagine del Gheorghiu (che sappiamo ha espresso nel personaggio di Traiano gran parte delle proprie esperienze di intellettuale e diplomatico rumeno) è accennato al poi. Ora il poeta vagheggia una rinascita di valori spirituali ridatici dall'Oriente, ora il filosofo prevede la sparizione degli ultimi uomini, ora il credente spera nella pietà di Dio che salverà ancora una volta i pochi uomini rimasti veramente uomini.

Ma, finchè dura « La 25ª ora », permane la simbiosi di pianto e di riso cui il Gheorghiu ha dato espressione potentemente drammatica nello svolgimento dell'azione, e amaramente ironica nella stesura delle « Petizioni » indirizzate ai « Cittadini » che « non hanno tempo da perdere coi romanzi, i drammi, le commedie: non leggono che petizioni » (p. 325).

Per drammaticità d'azione e ironia di discorso pienamente raggiunti « La 25ª ora » è uno dei più artistici documenti dell'epoca, degno d'essere affiancato con « Il lupo della steppa » di Hermann Hesse, libri entrambi che resteranno come arte, quando non premeranno più come cronaca.

Mariella La Raja

LA RADIO

Continuazione della 5ª pag.

rebbe lecito aspettarsene umori combattivi, il Montale ha detto press'a poco le stesse cose del Bartolini e del Falqui ha invocato l'avvento di critici autorevoli, e ha riconosciuto che l'autorità sarà proporzionale alla convinzione, alla passione e magari alla prepotenza e all'arbitrio; che da cosa nasce cosa, dall'offesa la difesa, dal tumulto la vita. Obbiettività può essere soltanto l'adesione costante ai propri convincimenti, non è la castrazione del giudizio. Ciò detto si esorta la Radio ad avventurarsi nei giudizi virili, mostrandosi neutrale soltanto nel concedere le repliche e la difesa, in tal modo essa potrà educare alla discussione costruttiva, suscitare l'interesse intorno alle cose d'arte, superare la morta gora che separa la vita vera dal poco nobile castello dei supposti primati. Ha pure un senso l'accordo di un Bartolini con un Falqui e un Montale; e, questo no ma potremo, con il sottoscritto.

Incauda

ORFEO: ANTOLOGIA DELLA LIRICA MONDIALE

Tra le più notevoli manifestazioni della nostra cultura in questi ultimi tempi, è da segnalare questo *Orfeo* di Vincenzo Errante e di Emilio Mariano, a cui la Editrice Sansoni (Firenze, 1949) ha dato una veste di nitida e impeccabile eleganza tipografica: veste non indegna di racchiudere, nelle sue 1800 pagine di sottile carta indiana, il « tesoro della lirica universale » secondo promette il sottotitolo dell'opera.

Corre per queste pagine un fiume di poesia che si snoda da quaranta secoli, dalle prime civiltà umane della Mesopotamia e dell'Egitto sino ai nostri giorni. Come la voce nell'eco, così ogni civiltà si riflette e si prolunga nel canto dei suoi poeti, e solo questo canto sopravvive, poi che ogni altra voce è spenta. Mute ed enigmatiche restano per noi quelle civiltà, come la Egea e la Etrusca, la cui anima si sottrae alla nostra ansia umana. Parlano le architetture e le opere d'arte fastose, ma ci sfugge l'intimo palpito chiuso nel suggellato mistero di una scrittura non decifrata o nel balbettio di una lingua ribelle ad ogni interpretazione. Ma là dove questa barriera è caduta, sol che una voce fraterna intenda e ricanti e interpreti per gli uomini del proprio tempo le antiche parole, è come se le bocche suggellate dai secoli si aprissero ancora una volta. Nella diversità dei tempi e dei modi una medesima anima umana, molteplice ed una, si esprime con una voce che racchiude insieme il timbro dell'attimo e il palpito dell'eternità. Questo miracolo si compie nelle pagine di Orfeo dove seicento poeti sono chiamati a raccolta da Vincenzo Errante e da Emilio Mariano: seicento poeti di ogni tempo e di ogni paese, una élite del genere umano. Basterebbe, ad accoglierli tutti, la piccola sala di un cinematografo di provincia, e sarebbe la loro assemblea pittoresca e varia. Nella diversità dei costumi e delle lingue, un compendio, in piccolo, del genere umano nella sua storia, dalle prime età civili, al nostro tempo. Si vedrebbero gomito a gomito, il trovatore di Provenga il sacerdote Caldeo, l'Egiziano e il Cinese, il cantore dei Finni e l'aedo omerico, il classico e il romantico, l'antico e il moderno, Virgilio e Goethe. Non si intenderebbero nella diversa varietà delle loro favelle, una quarantina di idiomi, tra antichi e moderni, e forse dalla confusione delle voci nascerebbe un clamore come di risorta Babele. Ma poi ciascuno ritroverebbe l'affine, l'amico, il contemporaneo, il maestro. E così, a poco per volta, essi si ritroverebbero l'un l'altro, nella catena delle generazioni, nella perennità della storia.

Intanto a dar voce italiana ai seicento poeti hanno pensato l'Errante e il Mariano, coadiuvati da un fitto stuolo di altri interpreti, centosessanta traduttori italiani, che si sono sforzati di interpretare gli originali in vario ritmo poetico, per i lettori del nostro tempo. La vastità dello sforzo compiuto dall'Errante e dal suo maggior collaboratore si misura ove si consideri che le versioni pubblicate sono tre quarti inedite, vale a dire espressamente eseguite per questa raccolta. E si immagina la fatica non lieve della organizzazione, la difficoltà di ritrovare e sollecitare per ogni poeta, per ogni lingua, il traduttore più esperto e poeticamente dotato. Onde in un certo senso questa raccolta è un documento del progresso in Italia degli studi delle varie letterature, anche delle più estranee o remote, ed insieme un'antologia quanto mai varia e ricca di quanti siano e di quanto possano coloro che coltivano da noi la difficile arte del tradurre poesia in poesia. Qui nomi illustri e nomi oscuri si affiancano e si avvicendano, legati dal comune amore della universale poesia, unica nei suoi mille aspetti e nei suoi mille volti, come unica è l'anima umana che in essa si riflette e rifrange e qui ritrova se stessa.

La larga dottrina, il gusto sicuro degli ordinatori, sono garanzia della scelta. Si trattava infatti di indicare per ogni letteratura i poeti più rappresentativi, e di essi i carmi più felici. E certo si potranno qua e là lamentare esclusioni, o dissentire in qualche preferenza. Ma l'opera di raccolta aveva la sua legge interna, e sarebbe stato difficile fare di più e di meglio. A qualche dimenticanza si potrà riparare nelle future edizioni. E ci auguriamo di vedere allora inserito quanche documento della letteratura ittita, accanto agli altri testi orientali. Un repertorio alfabetico dei poeti, un elenco dei traduttori ed altri indici completano il volume e lo rendono maneggevole e ordinato, non ostante la non esigua mole.

Reso così omaggio alla nobile fatica degli antologisti, è bello tuffarsi qua e là a caso, in questa fluente onda di Ippocrene, ma chi ama i viaggi riposati e metodici può anche, a piacere, discendere secondo corrente questo placido fiume di poesia, e svagarsi, ammirato, dinanzi alla varietà del paesaggio. E forse anche il dilettoso risalire a ritroso le onde, più mobili e inquiete, mentre più sono vicine alla foce del tempo nostro e ritrovare le acque calme di età lontana che riflettono paesaggi di idillio e mirti e cipressi, rari momenti d'oblio, nella incalzante vicenda delle generazioni umane. Ma navighi ciascuno a suo gusto. Navigare è bello e necessario, o lettori di « Orfeo » per ritrovare o temprare nello spirito della universale poesia la nostra labile fede nei destini del genere umano.

Bruno Lavagnini

I FIGLI DI TOMMASO

Continuazione della 2ª pag.

personali del vero, a poter mai cavare da se stessi l'assenso dovendolo costantemente derivare dalle formule del sapere acquisito, catalogato, consumato.

Davanti al vero che è incarnato, che ha un giorno parlato nel mondo per colmare l'abisso che la prima tentazione aveva creato nell'esistenza dell'uomo essi, si velano il capo, si serrano gli orecchi, come ulissi legati all'albero della scienza contro le sirene della rivelazione. Qui cito *credit levis corde este*, diceva l'aforisma medievale, ma il cuore che ha paura di trovare, la ragione che respinge da sè come tentazione la fede, sono essi più gravi, più aperti?

Se i figli di Tommaso sono i bruchi che secernono da loro il filo d'oro che mintesse la rete nella quale si compiacciono d'assopirsi larvalmente nell'attesa di una farfalla che fatalmente dal loro sono metafisico dovrà nascere, gli altri del cenacolo cristiano sono le api che impiegano la loro giornata per suggere il nettare dai fiori, mai sazie e mai stanche e al crepuscolo la loro ricerva si converte in miele dorato nel gran favo celeste.

Camilucci Marcello

PROBLEMI DELL'EDUCAZIONE

SCUOLA E CITTÀ

Mi accadde giorni or sono di passare per uno dei valichi dell'Appennino emiliano in cui si svolgevano esercitazioni militari di non so quali reparti; e rimasti colpito dalla notevole differenza riscontrata nel confronto con le manovre, le esercitazioni e i campi che noi, pur non tanto distanti come età dagli attuali chiamati di leva, eravamo abituati a fare. Per dirla in una parola sola, guardavo con una certa ammirazione quel disinvolto portamento dei soldatini che incrociavamo lungo la via tortuosa della dorsale montana, caratterizzato da una cosa apparentemente secondaria: tutti questi soldati portavano i pantaloni corti, le maniche rimboccate e davano a vedere di essere tutt'altro che schiavi di certi vecchi regolamenti i quali a noi imponevano, fossimo al campo sopra i duemila o fossimo a valle sotto il sole di mezzogiorno, la perfezione assoluta e completa di un corredo che saliva dagli scarponi alle mollettiere, al farsetto a maglia, alla giacca di panno tutt'altro che lieve e via di seguito; la puntigliosa cocciutaggine con cui ricordo ci si imponeva, e noi a nostra volta imponevamo ai nostri bravi soldati, questa fisima della tenuta, come fosse il requisito indispensabile per difendere la patria e magari per vincere la guerra, mi fa ora sorridere. Ma, io pensavo, se non altro qualche cosa i militari hanno imparato dalla lezione della guerra; e la morte di quel ridicolo formalismo di un tempo pare simboleggiata in questa fine dei pantaloni a mezza gamba e delle fasce che avvolgevano l'altra metà; una lezione dunque che a qualcosa pare sia servita se ebbe come risultato di cambiare un'arretrata e ridevole mentalità: quella, per intenderci, della marcia di luglio, a mezzogiorno magari, « in tenuta di panno ».

E facendo il paragone pensavo fra me che non certo altrettanto si potrebbe dire della scuola; alla quale la lezione della guerra perduta, con tutte le conseguenze, sembra non abbia insegnato nulla, o ben poco. La Scuola, in fondo, è rimasta salda alla teoria delle mollettiere, del farsetto a maglia e delle giubbe di panno e procede imperterrita per la sua strada, in un mondo che dalla scuola esige, o esigerebbe almeno, sforzi nuovi e oserei dire spesso giganteschi per uscire dalle viete formule del passato.

Questa immobilità della scuola è sconcertante: e si manifesta in quella caratteristica grettezza e limitatezza di visuale nei confronti dei problemi essenziali, quali il suo allargarsi ed accogliere per lo meno il doppio dell'attuale numero di alunni, non foss'altro per assolvere il disposto della Costituzione: quello di raccordare il sistema d'istruzione primario e quello secondario, di rinnovare completamente il sistema di studi (o meglio, così come è ora, di esami) universitari, di preparare e svolgere un vasto piano di educazione degli adulti; la creazione di collegi o internati per i « capaci e meritevoli » (anche qui la Costituzione attende di essere qualcosa più che pura lettera): di vedere tutti i problemi dell'istruzione tecnico-professionale in un'organicità che consenta di avviare al mondo della tecnica schiere sempre più vaste di giovani; tutti questi problemi, dicevo, che pur vi sono e dovrebbero preoccupare quanti hanno a cuore le sorti della scuola e del Paese sembrano invece cedere il posto, sopraffatti, da questioni di assai minor rilievo, come le mollettiere di cui si parlava sopra: gli esami, di stato e non di stato, le commissioni, la scuola laica e quella confessionale, i concorsi a posti di ruolo, gli incarichi e le supplenze. Tutta la stampa scolastica è piena di cosiffatte cose, e credo che il problema degli incarichi e delle supplenze, dei trasferimenti, delle nomine a ruolo, definitivo o transitorio che sia, occupino lo spazio delle riviste scolastiche con margine larghissimo e quello dei periodici ufficiali con predominio assoluto. Ora questo esaurirsi nel puro dato amministrativo o in quello formale (la questione degli esami in fondo si riduce proprio a questo) è un indice preoccupante della mancanza di rapporto fra *scuola* e *città*; fra *scuola* e *polis*, cioè, ossia fra organizzazione scolastica e organizzazione sociale, politica, economica: indice preoccupante perchè una scuola che con la *città* non sia collegata, che non abbia la sensibilità immediata e precorritrice dei problemi di quest'ultima, che non stia ad essa come il sole alla pianta, finisce nell'isolamento culturale, di una cultura spesso tutta libresca e ammuffita, impregnata di vuoti formalismi e di inutili perditempi.

Tre quarti del tempo, nella scuola, lo si perde proprio così, fra esami e interrogazioni da verbalizzare, fra programmi e piani da svolgere ovunque nello stesso modo, fra voti e classificazioni numeriche da assegnare, fra compiti da fare e da correggere, in cui spesso la menzogna, la copiatura, e non so quante altre cose sono elemento costante. Come se tutte queste cose avessero un senso in un'epoca in cui dobbiamo pensare a vivere e a sopravvivere, ad aiutare tutti a dare tutto quello che possono, a creare le premesse perchè quella grande risorsa che è l'intelligenza, la materia prima di cui grazie a Dio l'Italia non ha penuria, si riversi tutta a beneficio del nostro popolo. Mentre ovunque il problema essenziale della scuola è proprio questo, noi siamo ancora legati alle formule vecchie: al leggere e scrivere e far di conto nella scuola elementare; nella scuola secondaria spesso non facciamo che controllare se i ragazzi sono tagliati o no per il latino o per il greco, escludendo le altre infinite possibilità di studio o di attività per cui pure questi benedetti figlioli sarebbero tagliati e lasciando che in questa parte se la sbrighino le famiglie, il caso, gli accidenti. « A me, ragiona il buon professore di lingue classiche, questo non interessa »; ed ha ragione, in sè, perchè egli pure è inserito nelle formule stantie di un regolamento che gli chiede unicamente di controllare se il ragazzo ha o no la taglia voluta per il greco o per il latino.

Il difetto fondamentalmente è proprio in questa deficienza del « sistema » scolastico; perchè nulla abbiamo imparato dalla recente e pur dolorosa lezione e nulla abbiamo fatto e facciamo per correggerne l'assurdità. La nostra scuola è e resta pur sempre la scuola dove si consegue un titolo valido per esercitare una professione o per rivendicare alcuni diritti; e tra questi per lo più un posto dallo Stato su cui stallarsi per tutta la vita; è la scuola dove si parla sempre e con grande prosopopea di *cultura classica*, di *umanità*, di *formazione*, di *educazione dell'uomo*, ma in cui si finisce in realtà, quasi sempre, per acquetarsi in un formalismo quotidiano di ripetizione dell'identico programma, nella *routine* delle interrogazioni, dei voti e dei compiti in classe. Quella famosa formazione umana è un mito suggestivo piuttosto che una concreta realtà; perchè sappiamo benissimo che buona parte di quei bravi figliuoli a tali *studi di umanità* sono condannati quasi a forza; non avendo noi, spesso, capito che il lavoro è di altrettale *formatività* come il latino e il greco, per chi ha tendenze ed abitudini a quello piuttosto che a questi.

E' dunque un intero sistema, una concezione della scuola che noi dobbiamo modificare se vogliamo adeguarci alle necessità dell'ora e se non vogliamo finire alla stregua del popolo cinese, ad esempio: il quale certo non mancava di cultura classica, umanistica, letteraria e filosofica, nè mancava di scuole d'oro, e di sapienti che vi insegnavano; nè di tradizione culturale profonda e ammirevole; ma tutto questo non gli ha risparmiato di ridursi a quello stato in cui è ora.

Vogliamo dunque che la nostra scuola seguiti ad essere questo residuo di passato, questo strumento superato, questo impero dei mandarini? O non si può finalmente pensare ad una *renovatio ab imis*, di tutto il sistema, realizzata certo con molta fatica, ma necessaria o almeno utile come i pantaloni corti dei soldati della repubblica? Ebbene, allora ci si deve decidere; e cominciare col dar respiro alla scuola, respiro di libertà, respiro di decentramento, aiuto a tutte quelle scuole che sono utili, soprattutto alle scuole professionali, a quelle artigiane, a quelle tecniche; la grande risorsa è l'iniziativa libera, non legata a quadri organici, capace di fare della scuola uno strumento più pronto, più duttile, più reattivo. Avvicinare la scuola alla vita, alle esigenze economiche locali, ai mezzi disponibili, ai bisogni. Con una rete di libere scuole popolari Kold e Grüntwig trasformarono l'economia agricola danese e crearono le premesse per la sua riorganizzazione, per le forme cooperativistiche e via dicendo; talmente può, sulla vita di un popolo, la sua organizzazione scolastica.

Se la scuola vuole *servire et servare* la città deve dunque essere con essa tutt'uno: altrimenti sarà perennemente in crisi, per la sua stessa inefficienza: traguardo obbligatorio, ma solo per tutela di legge; distributrice di titoli legali, ma soltanto per privilegio feudale. Il giorno in cui sarà la scuola che scopre l'alunno e ne aiuta le capacità a svilupparsi; in cui dalla scuola non usciranno promossi e bocciati, ma uomini, cittadini che nelle vie della vita saranno egualmente utili, ciascuno in quella che ha scelto; quando la scuola diventerà lo strumento prezioso della *città* onde assolverne i bisogni, prevenirne le necessità, molto cammino si sarà fatto: e il sistema scolastico attuale non sarà che un lontano e superato ricordo.

Giovanni Gozzer

Aspetti dello stand italiano alla mostra internazionale di educazione (Ginevra, palazzo Wilson)

ATTUALITÀ EDUCATIVE

LA SCUOLA IN U.S.A.

Nel corso dell'anno scolastico 1949-50, nel settore riguardante i programmi di insegnamento e i metodi di alcune innovazioni e taluni nuovi orientamenti segnano il continuare o l'affermarsi di tendeneze o atteggiamenti nuovi.

Il primo problema, in questo campo, è quello di elaborare dei piani di studio su base unitaria, adattati allo sviluppo mentale e fisico del fanciullo, ben equilibrati e con un definito carattere di continuità, dalla scuola materna fino al diciottesimo anno di età (quattordicesimo di scuola): unità essenziale dunque di un sistema *scolastico che ignora le paratie fra scuola secondaria e scuola primaria, ed anzi le considera entrambi come necessario strumento, in fasi successive, per l'educazione del cittadino.*

Questi nuovi programmi, per il loro adattamento al giovane, alle sue condizioni di vita e di sviluppo, importano notevoli modificazioni al punto di vista tradizionale: abolizione dei metodi di memorizzazione, abitudine dei fanciulli all'apprendimento spontaneo, allo spirito d'osservazione, all'attitudine critica, alla tendenza a porsi e a risolvere personalmente i problemi: il che significa che la scuola a base della pura lezione orale e del testo scolastico deve essere integrata con mezzi vari: pellicole, proiezioni fisse, trasmissioni radio-televisive, visite extrascolastiche, lavoro applicato all'insegnamento e via dicendo. E naturalmente questa modificazione di programmi e di metodi richiede automaticamente un più alto livello di preparazione degli insegnanti: problema che è attualmente posto allo studio delle autorità scolastiche federali e da quelle dei singoli stati.

Altro problema importante della scuola è quello dell'abitudine alla vita sociale organizzata: per raggiungere nei fanciulli il livello più alto possibile, in questo settore (rapporti umani) *i programmi allo studio prevedono un considerevole sviluppo del lavoro collettivo, delle attività ricreative comuni, dei metodi di studio sul comportamento individuale e sociale del giovane (sociogrammi e metodi sociometrici).*

Dal piano sociale al piano internazionale i programmi ci mostrano quasi un naturale passaggio, un nesso di continuità automatico. Nelle scuole secondarie e nelle classi superiori del « College » i programmi di geografia divengono sempre più estesi, e della geografia mondiale si risale allo studio dei problemi internazionali: la storia stessa, intesa come storia mondiale (World History) *costituisce il complemento dell'insegnamento geografia — problemi internazionali, sia sotto l'aspetto economico, sia nei suoi riflessi etnici e politici: in questi insegnamenti si inquadra pure lo studio dell'organizzazione e dell'attività degli organismi internazionali* (ONU, UNESCO, CROCE ROSSA, ecc.).

E' interessante notare come nella scuola americana, primaria e secondaria, vada ormai scomparendo il tradizionale sistema di valutazione scolastica (voti, pagelle, ecc.) sostituito da rapporti periodici di informazione inviati dalla scuola ai genitori; rapporti che si riferiscono alle capacità, alle attitudini, al comportamento individuale e sociale ed hanno anche un aspetto particolare di indirizzo, consiglio, orientamento, sempre più pronunciato man mano che si procede dalle classi inferiori verso le superiori: spesso i giovani stessi partecipano all'elaborazione di tali rapporti; qualche volta le conferenze dei genitori e degli insegnanti sostituiscono detti bollettini

E' comunque da precisare che tutta questa particolare organizzazione di programmi, metodi, valutazioni, orientamento tende essenzialmente allo scopo di preparare il giovane alla vita (adaptation to life): *questa espressione anzi è una delle parti essenziali del programma (è noto che i piani di studio o programmi in U.S.A. non sono, come i nostri, elencazione di argomenti di studio, ma* indicazione degli obiettivi *che la scuola si propone di raggiungere e delle tecniche e dei metodi più appropriati ad ottenere i risultati che si vogliono conseguire).*

La materia (non ho altre parole per definirla) adattamento alla vita *caratterizza soprattutto l'insegnamento secondario e si propone di dare al giovane una formazione che gli consenta di divenire un membro attivo dal punto di vista* sociale e civico, *della società: questo insegnamento è importante perchè caratterizza nettamente l'impostazione antintellettualistica e anti culturistica (intesa nel senso limitato ed esclusivo) della scuola secondaria americana.* L'adattamento alla vita *diviene quindi, in certo modo, l'elemento caratterizzante di tale scuola: in esso si inserisce l'insieme del lavoro e dell'attività scolastica generale, sì da escludere che la scuola secondaria divenga puro strumento intellettualistico.*

Per questo stesso motivo il programma della scuola secondaria suddiviso per materie, *secondo il sistema tradizionale, va ormai scomparendo e facendo luogo ad un programma di studio unitario, adattato ai bisogni dell'individuo, con la conseguente diminuzione del rilievo e dell'importanza che possono assumere le singole materie in e per se stesse: tali discipline devono invece essere la base per un'educazione più libera, più* democratica, *più individualizzata, e servire al* consigliere scolastico d'orientamento *ad individuare tendenze ed attitudini del giovane, onde aiutarlo nella scelta della sua professione.*

Avicenna

SERENITÀ

del fanciullo

In un articolo precedente avevamo esposto alcune considerazioni in rapporto ai vantaggi che, a genitori — costretti dal lavoro fuori di casa tutto il giorno — può offrire, per l'educazione dell'infanzia, la scuola materna, quando, ben inteso, essa sia affidata a mani esperte e sicure.

Ci eravamo soffermati, fra l'altro, sul problema della vita all'aperto, problema vitale per il piccolo, perchè il suo insopprimibile e imperioso bisogno di aria libera, di spazio, di sole, non solo esprime una inderogabile esigenza dello sviluppo fisico, ma è anche — benchè, forse non ce ne rendiamo sempre adeguatamente conto — condizione fondamentale per una sana equilibrata e serena maturazione psichica e spirituale.

Ma su questo terreno — come già accennavamo — altri e più gravi problemi si prospettano per i quali la vita della famiglia è troppo spesso inadeguata e insufficiente, quando non addirittura negativa, sia per forzata difficoltà di ordine esterno, sia per una non sempre vigile abnegazione dei genitori, mentre una scuola specificamente preparata ad affrontarli è la sola che possa fornire una, se non perfetta, almeno soddisfacente soluzione.

E' comune errore pedagogico non tenere conto del vivo desiderio di attività del bambino. Il piccolo è sempre in cerca di un'occupazione: costretto all'ozio si annoia, diventa insopportabile per sè e per gli altri e, per passare il tempo, combina malestri di ogni genere. La vita fra le pareti domestiche non offre molte risorse all'attività infantile: manca lo spazio necessario per i giochi, mancano i compagni, manca l'aiuto e la guida degli adulti, i quali non possono certo trascorrere la giornata ad occuparsi dei giochi dei piccoli o a sostituire i compagni mancanti. Esigenza, questa dei compagni, fondamentale per la gioia del bambino: perchè solo nel mondo nella sua età egli trova immediato incontro e rispondenza; perchè la vicinanza con altri bambini è condizione necessaria, se non sufficiente, a conservarne la freschezza e la ingenuità, le quali, nel diuturno contatto con gli adulti, cedono facilmente il posto a una malsana, precoce serietà e saccenteria, che troppo spesso fanno la sciocca gioia di mamme insipientemente orgogliose dei loro « enfants prodiges ». Ma ancora più necessario il contatto con l'infanzia e per difendere il piccolo dal gravissimo pericolo dell'egocentrismo e dell'egoismo, così caratteristici dei bambini che si sentono al centro del mondo dei grandi.

Ma — come abbiamo più volte sostenuto negli articoli precedenti — il bimbo ha anche, e non poco, bisogno degli adulti.

Il bambino di normale intelligenza è assai presto avido di ascoltare, di osservare, di imparare. E' perciò felice di avere qualcuno che gli racconti le storie, gli spieghi le figure, gli insegni a cantare, a disegnare, a costruire, ecc. e non è giusto privarlo di tutte quelle occupazioni che rendono piacevole e ricca la sua giornata, che la abituano, fin dall'infanzia, a utile impiego del suo tempo e delle sue energie. La vicinanza dell'adulto è estremamente benefica per il bimbo, risponde a un suo vivo desiderio e ha una funzione importantissima in tutta l'opera educativa. Naturalmente di un adulto che si occupi di lui, senza di che la sua presenza non è che un ingombro inutile e talora dannoso. La sensazione di essere protetto dà al bimbo gioia e tranquillità; egli trova nel protettore quell'aiuto per i suoi giochi, che tanto ansiosamente ricerca, trova preziose risposte ai suoi problemi, conforto nelle sue difficoltà, partecipazione ai suoi entusiasmi. Infatti, quando un bambino è riuscito a condurre a termine una piccola costruzione, un disegno, un gioco di pazienza un po' difficile, corre immediatamente dai famigliari, per invitarli a prender parte al suo « trionfo », mentre invocherà il loro soccorso in caso di insuccesso. La creatura ancora in boccio ha bisogno di un « amico grande », che lo segua nei vari momenti della giornata e condivida gli eventi della sua esistenza, a cui poter rivolgersi in sereno abbandono per trovare la mano esperta e affettuosa, che lo guidi nel cammino non sempre facile, non sempre lieto e lo conforti nei suoi dolori brevi, ma cocenti, prevenendo quella esasperazione, che è tanto dannosa alla sua salute fisica e al suo equilibrio psichico.

E qui viene in gioco ancora un'altra fondamentale e altrettanto disconosciuta trascurata esigenza infantile. Quella dell'ordine. Il bimbo ha bisogno di una giornata *regolarmente organizzata*, entro la quale muoversi con si-

(Continua a pag. 8)

Ettore Remotti

LUIGI CAPUANA
SCRITTORE PER RAGAZZI

Annunci fatti da parecchi editori ci fanno sperare che fra poco potremo considerare lontani i giorni in cui gli scrittori di fama, se ne togli tre o quattro *specialisti*, disdegnavano scendere fino ai ragazzi, rifarsi un'anima fanciulla e scrivere per la gioia di quel terribile e difficile mondo, che ha un senso critico arguto e infallibile e dinanzi al quale, anche i più provetti e sperimentati manipolatori, novanta volte su cento cedono sconfitti.

Oggi le collezioni per ragazzi diventano numerose, e condotte con un più scaltrito e adeguato criterio di responsabilità, e se non tutte riescono a soddisfare la curiosità e la fantasia dei nostri figli è notevole in esse la buona volontà e lo sforzo, nè gli scrittori giovani rifuggono dal difficile assunto di avvicinarsi alla pura anima dei fanciulli.

Non esitiamo a consigliare a qualche editore intelligente una collezione completa di tutte le opere che Luigi Capuana dedicò ai piccoli.

Non crediamo sia fuori luogo ricordare, proprio in questo momento di rinascita della letteratura destinata ai ragazzi, la figura dello scrittore siciliano.

Era merito particolare del grande scrittore quello di dimenticare, quando creava le opere destinate al sentimento dei giovani, ogni dolore ed ogni preoccupazione della vita; egli ritornava fanciullo per indovinare i loro gusti e le loro preferenze; passava dalle meravigliose costruzioni fantastiche delle favole alla sincerità commossa dei racconti tratti dalla realtà di ogni giorno; e fin nella sua vecchiezza tarda e laboriosa non perdette mai quel fuoco di paterna passione che lo spingeva a dedicare ancora la sua arte agli innumerevoli piccoli amici di tutta Italia.

Il dono più gradito che glorificò la sua canizie fu l'omaggio della numerosa schiera dei lettori del « Giornalino della Domenica » che, in occasione dell'ottantesimo anniversario dello scrittore, stabilì d'inviargli da tutte le parti della penisola, l'omaggio devoto di una cartolina augurale.

Si racconta che Luigi Capuana, fresco di mente e di animo, accogliesse quella miriade di foglietti vergati da mani tremanti come un ritorno di giovinezza, come un saluto di primavera, ed è commovente pensare che la morte lo colse quando egli aveva cominciato a raccontare ai piccoli affezionati lettori il romanzo più sincero e più avvicente che egli mai potesse scrivere: la storia, cioè, della propria fanciullezza e della propria adolescenza.

Il libro, l'ultimo libro, è intitolato: « Ricordi d'Infanzia » e si chiude al quarto capitolo, là dove la morte interruppe le belle pagine della confessione; ma chi lo legge non pensa al contrasto tragico tra l'artista che, scrivendo di sè fanciullo, dimenticava di avere la Morte alle spalle e la morte stessa impaziente di spezzare quel miracolo, ma pensa invece al piccolo eroe del racconto di cui il libro rivela soltanto le prime prodezze e si rammarica della narrazione che non giunge alla fine, come si rammaricherebbe se, per esempio, Cardello non raggiungesse la meta dei suoi sogni.

Il piccolo Capuana delle memorie infantili, vive di vita propria come Cardello, come Scurpiddu, come Gambalesta; ma i lettori lo possono riconoscere guardando a lungo il ritratto del grande scrittore in quel viso che sembra rischiarato dalla canizie, in quegli occhi rivelatori di una immensa bontà e di una affettuosa indulgenza in quel pensoso atteggiamento abituale della bocca che non conosceva sdegni, nè alterigie.

Riconosceranno nella veneranda figura dell'ottantenne il bimbo biondo che per le strade della natia Mineo giocava alla guerra, il marinatore della scuola che invidiava la sorte del guardiano di tacchini, di Cecco il *nuzzaro* che suonava il suo zufolo di canna « con una lunga canna sottobraccio, e ad armacollo la sacca dov'egli teneva il pane, un coltellino di ferro, quattro aghi, un gomitolo di refe e una lesina » e faceva camminare in ordine il branco dei tacchini che gli obbedivano come tanti soldati.

Cecco il *nuzzaro* è un ricordo infantile che non si cancella dalla memoria di Capuana. E' destinato a diventare caro ai fanciulli sotto il nome di Scurpiddu, ad essere abbellito dalla fantasia, a concentrare attorno a sè tutto un racconto nel quale l'amore della natura, la bontà primitiva dell'anima di un ragazzo, la contemplazione della vita dei campi s'intrecciano per formare una storia incantevole che da una pagina all'altra del libro si fa sempre più bella.

Scurpiddu si può chiamare fratello di Cardello.

Anche Cardello è un uomo prima del tempo, reso tale dalla necessità di provvedere da solo a se stesso. Egli merita la fortuna che gli capita alla fine del volume per la sua grande bontà: una bontà che egli ha acquistato conoscendo la vita nei suoi più dolorosi aspetti. Uomo prima del tempo, e perciò spesso pensieroso e spesso avvilito, nei suoi momenti di felicità egli, come Scurpiddu, ritorna monello, e grida, esprime rumorosamente la sua gioia, dimenticando le lacrime, i patimenti, le afflizioni della propria solitudine.

Se potessimo esaminare tutte le creature a cui Capuana ha dato vita nei suoi libri, vi scopriremmo quel meraviglioso segreto che era la virtù luminosa dell'Autore, la gioia di vivere, la gioia di essere buoni, nonostante le difficoltà della vita, i dolori cagionati dall'altrui cattiveria, la disperazione di certi giorni che sembrano senza luce.

Anche nelle numerosissime favole di Luigi Capuana, la gioia di vivere e la gioia di essere buoni sono espresse indirettamente attraverso bellissimi giochi di fantasia che soltanto ai lettori distratti possono parere privi di significato.

Morto Luigi Capuana, grandi discussioni si fecero per dimostrare che parecchi suoi libri potevano dirsi morti con lui, ma nessuno osò dire altrettanto delle opere che lo scomparso aveva scritto per l'infanzia.

Forse le persone autorevoli che giudicano i libri senza saperne scrivere, volevano col loro silenzio esprimere un tacito disprezzo per quelle opere che si possono chiamare con una cert'aria di canzonatura « cose da ragazzi ».!

Non pensavano che in queste è il vero Capuana, il Maestro degno di sopravvivere e di eternarsi nella memoria dei suoi centomila piccoli lettori.

Ed essi serberanno sempre il culto del loro Maestro che piegò la sua arte ad essi per risollevarla dinanzi a tutte le generazioni venture. Non si può fare a meno di pensare che quelle pagine che alla lettura sembrano così piane e scorrevoli costarono a lui notti insonni, assidue fatiche, continui sacrifici, poichè egli si sforzava di dare ai suoi lettori il dono dell'anima adorno di tutti i segreti della sua esperienza, logorandosi nel lavoro sì che esso apparisse prodotto senza pena, nato per miracolo, da un giorno all'altro, come un fiore della bella stagione.

Il dono migliore è quello che cela con pudicizia il suo pregio ed il travaglio che l'ha espresso, è quello cui si va incontro naturalmente così come le anime sboccianti vanno incontro ai fanciulli dei libri di Luigi Capuana, accettandoli tosto come fratelli.

LUIGI CAPUANA

La città di Mineo indisse, venticinque anni fa, onoranze degne del suo grande figliolo. Ma le onoranze hanno sempre un'eco più o meno duratura, mentre l'affetto dei ragazzi italiani per il sereno artista si tramanderà di generazione in generazione, illuminerà di gioia le scolette dei più rudi paesetti, porterà un accento di poesia nelle famiglie più povere, una parola fiduciosa di bontà nei cuori più chiusi.

Un tale affetto che il Capuana voleva per sè e per le sue creature, desiderandolo non come ambizione della gloria, ma come riconoscimento del bene sparso per le vie del mondo è, del resto, l'unico premio concesso alle anime pure. L'onorata povertà in cui visse sempre il Maestro fu la ricompensa che ai suoi meriti dettero i mercanti di libri ed egli non si rammaricò mai della sua miseria, perchè i libri non gli sembrarono mai merce da vendere, ma sogni da diffondere, fede da largire, tenerezza da predicare.

Egli avrebbe voluto seguire la sorte dei suoi lavori per conoscere più da vicino l'anima dei suoi innumerevoli amici e perciò la Morte lo ghermì alle spalle mentre egli a loro si confessava più intimamente: per spegnere quel cuore ottantenne che si ostinava a rimanere fanciullo e farlo rivivere nel pensiero dei suoi giovani lettori come quello d'un benefattore che ha donato fino all'ultimo istante della vita mortale.

Titomanlio Manzella

NOTIZIE DEL CINEMA

● Sono state girate in questi giorni — informa *Cine Attualità* — le ultime scene del « Leone di Amalfi », diretto da Pietro Francisci e prodotto da Mario Francisci per la ORO film.

Gli attori Vittorio Gassmann, Milly Vitale, Elvy Lissiak, Carlo Ninchi, Mario Ferrari ed Ugo Sasso, dopo aver preso parte alle riprese avvenute lungo la costa amalfitana, sono sbarcati a Fiumicino dalla grande nave moresca che potrà essere ammirata nel film e dai villeggianti delle più note stazioni di mare dove la nave, in crociera pubblicitaria, si fermerà.

La pubblicità del film è stata affidata a Giuseppe Perrone che, dopo l'abile lancio de « Il Grande Peccatore », ha confermato le sue spiccate qualità di capo stampa con « Il Leone d'Amalfi » che è considerato il film dal più bel lancio, nel 1° semestre 1950.

● Durante la serata inaugurale della Mostra, sono stati assegnati dal Presidente dal Sindacato Giornalisti cinematografici italiani, i Nastri d'Argento 1950.

Ecco la lista dei premiati:

premio per il regista del miglior film: ad Augusto Genina per *Cielo sulla Palude;*

premio per il migliore scenario: a Renato Castellani per *E' Primavera;*

premio per il miglior commento musicale: a Roman Vlad per il complesso della sua opera nell'annata *Cielo sulla palude e La terra trema;*

premio per la migliore fotografia: ad Aldo G. R. per il complesso delle sue opere nell'annata *Cielo sulla palude* e *La Terra Trema;*

premio per la miglior scenografia: a *La Bellezza del Diavolo;*

premio per il miglior documentario: a Michelangelo Antonioni per *L'Amorosa menzogna;*

premio per il regista del miglior film straniero: a Laurence Olivier per *Enrico V;*

premio per la migliore attrice straniera: a Oliva De Havilland per *La Fossa dei Serpenti;*

premio per il miglior attore straniero: a Michel Simon per *La Bellezza del Diavolo.*

Per le suddette assegnazioni la Giuria ha esaminato i film italiani e stranieri apparsi sui nostri schermi dal 1° giugno 1949 al 31 maggio 1950, eccezion fatta per *La Terra Trema* e *Les Enfants du Paradis* date le gravi alterazioni e mutilazioni della loro pubblica edizione.

● Il marchese Niccolò Theodoli — informa *Cine Attualità* — sta preparando sin da ora l'organizzazione di un impegnativo gruppo di quattro film, a carattere internazionale. Essi saranno realizzati entro il primo semestre del 1951.

Sono in corso trattative molto laboriose: esse consentiranno l'inizio di lavorazione di almeno uno dei film entro il 1950.

● A Cinecittà, negli stabilimenti della M.G.M. — che i maligni definiscono « la cinquantesima stella statunitense » — è stata ultimata in questi giorni, informa *Cine Attualità*, la sincronizzazione del film « L'Inafferrabile Dodici » diretto da Mario Mattoli per la produzione di Nicolò Theodoli. Il M° Pippo Barzizza ha diretto le musiche da lui composte, avvalendosi di un'eccezionale orchestra jazz-sinfonica di ottanta elementi.

● Si gira negli Stati Uniti un film di produzione italiana — informa l'*Agenzia Cine Attualità* — che sarà realizzato dalla Major Film in duplice versione. Il film « Aria natìa », è diretto da Cesare Girosi, ed interpretato dall'attrice americana Constance Dowling e da attori italiani non professionisti.

« Aria natìa », che è la storia di un giovane italiano emigrato in America per cercar fortuna, e delle sue peregrinazioni attraverso gli Stati Uniti in compagnia di una ragazza americana, è stato girato parte a New York e parte nel West, dove la lavorazione è tuttora in corso.

● Augusto Genina e la sua troupe sono rientrati a Roma — informa *Cine Attualità* — per girarvi gli interni del film « L'Edera » tratto dal noto romanzo di Grazia Deledda. Tutti gli esterni sono stati ripresi direttamente in Sardegna, l'affascinante isola dai costumi rigidi e patriarcali. La fatica di Genina è stata doppia: quella di portare sullo schermo l'anima di quelle popolazioni, che solamente Grazia Deledda ci ha mostrata veramente quale è; e superare l'indifferenza, alcune volte ostile, degli Isolani, che non perdonarono mai ai cineasti di aver falsato la realtà del folklore e di avere male espresso le aspirazioni dei Sardi.

● Malgrado il caldo i film del gruppo ENIC — informa *Cine Attualità* — continuano a riscuotere lusinghieri successi. Prossimamente potremo vedere sugli schermi italiani: « Bombe su Varsavia », con Ida Lupino; « Profughi dell'amore », con Claude Rains e John Garfield; « Delitti senza sangue » con Jane Wyman, Anna Sheridan, Alexis Smith e Jack Carson: la storia di tre donne ed un uomo in una coabitazione forzata.

Serenità del fanciullo

(Continuazione della pag. 7)

curezza. I cambiamenti lo turbano, le sorprese lo disorientano; più la vita è regolare, più è facile per lui. Mi spiegherò con esempi pratici. Un bimbo è immerso in un gioco che lo diverte moltissimo: la mamma lo chiama ed egli non se ne dà per inteso. Ad un richiamo più vibrato risponde: « Vengo », ma non si muove. Infine la mamma perde la pazienza, lo strappa sgarbatamente dai suoi giochi e lo trascina con sè piangente e stizzito.

A questo proposito sarebbe davvero consigliabile l'orologio « fatato » dell'oriente; il pendolo che segna le varie ore del giorno con la voce sempre diversa di un nuovo uccellino. Il bimbo sa perciò che, quando canta l'usignolo, è ora di coricarsi, quando si fa sentire la rondinella bisogna alzarsi, al canto del merlo è tempo di andar a tavola, e così via.

Questo orologio, dovrebbe essere l'amico della sua vita anche in seguito, quando il bambino, frequentando la scuola elementare, abbia bisogno di un richiamo per l'ora del compito, o delle lezioni.

Ho accennato all'orogio « fatato » semplicemente per analogia, per ricordare che qualcosa di simile è sempre possibile escogitare, ed è, comunque, necessario trovarvi un *equivalente*: è questo un punto, insistiamo, assai delicato, non solo per la felicità attuale del bimbo, ma anche per il suo ulteriore sviluppo psichico. Punto delicatissimo, ripetiamo che può avere, dalla psicologia infantile, i suoi riflessi nella psicologia e nella psicopatologia dell'adulto.

E' il periodo, non lo si dimentichi mai, della formazione o meglio della estrinsecazione psichica; periodo nel quale vengono premendo dall'interno, per prender forma e espressione concreta, tutto un mondo di « magie », mille infinite, roteanti possibilità, sogni, firmamenti, che cercano di dispiegarsi, realizzarsi, balzare a pienezza di vita. E il loro linguaggio, teniamo ben presente, è quello dei giochi, ai quali noi adulti siamo abituati a guardare con troppa superficialità, con troppa fretta, ma che, per il bambino, non hanno affatto minore importanza di quanto non abbiano per noi le nostre ordinarie occupazioni di studio o di lavoro. Di qui tutta la necessità che, per la psicologia infantile, ha il fatto di poter attendere a questi « alti e importanti compiti » con libera calma e serenità e quindi con ordine e regola, di poter disporre del proprio tempo senza *imprevisti* e disguidi, senza quel senso di *insicurezza* e instabilità, anche inconscie, che deriva dal disordine, onde ogni momento è buono per vedersi distolto dai propri giochi sottratto ai propri « lavori » e alle proprie « costruzioni », per motivi di cui non gli è quasi mai possibile comprendere la legittimità. E non è forse — come a prima vista potrebbe sembrare — esagerato affermare che, su questo senso di sicura stabilità di un ordine, regolato sino dai primi inizi della vita, poggi molta parte del segreto di un successivo sviluppo psichico, equilibrato e tranquillo, chè in un infanzia disordinata, tormentata — sia pure in modo inconsolabile o almeno confuso — da questa oscura preoccupazione dell'incertezza del *momento che segue*, si gettano spesso le basi per quegli stati di ansia che dal bimbo, si prolungheranno, attraverso la adolescente, nell'adulto, aumentando d'intensità e di portata con il complicarsi naturale della esistenza che ne resterà in tal modo permeata di un vago senso di incertezza e financo di terrore, nelle più banali decisioni di ogni giorno come nelle più vaste e profonde risposte di ordine metafisico e religioso.

Insistiamo su questo perchè troppo spesso si dimentica quanto siano dannosi i contrasti e le incertezze nella vita infantile. Il bambino ha *diritto* alla sua tranquillità, più ancora dell'adulto, perchè gli è ancora *più necessaria*. E' veramente deplorevole vedere come di ciò non si tenga conto alcuno, al punto di trovar « divertenti » i pianti dei piccini. Testimoniano questa barbara inclinazione le fotografie — che spesso si vedono in bella mostra dai fotografi — di bambini piangenti, nell'atto di detergersi le lacrime o di strillare, e le cartoline che il pubblico ama e ricerca, nelle quali sono raffigurati bimbi in pianto, che pestano i piedini e si stracciano esasperati il vestito. Tutto ciò dimostra che vi è poca comprensione, poco cuore, poco « rispetto » per l'infanzia.

No, il bambino non appena cominci a esprimersi con qualche parola o gesto, non dovrebbe piangere più; la sua infanzia dovrebbe svolgersi calma e serena, come quella di un cucciolo. I contrasti, le burrasche, i pianti, ripetiamo, sono immensamente nocivi ai piccoli.

Collocare, dunque, il bambino in un ambiente adatto, mettergli accanto, conoscendone le profonde esigenze, persone che si occupino di lui con quella serenità e con quella equanimità che non conoscesse sfoghi intemperanti di affetto, alternati con inutili impazienze o collere, venire saggiamente incontro ai suoi gusti e ai suoi bisogni, disponendo la sua giornata nella calma e nella pienezza dell'appagamento, è primo dovere dei genitori, grande prova di chiaroveggente amore verso le loro creature.

Ettore Remotti

● La Casa Editrice George Allen e Unwin di Londra annuncia le seguenti novità: « Chekhov » (A Biographical and crit cal study) di Ronald Hingley, « Vindication of Ruskin » di J. Howard Withehause, « Farrusco the Blackbird and stories » tradotto dal portoghese a cura di Denis Brass e « Freud or Jung » di Edward Glover.

Inoltre la stesse Casa Editrice ha pubblicato « Croce, the King and the Allies », estratto dal Diario « Luglio 1943 - Giugno 1944 », nella traduzione di Silvia Sprigge.

Direttore responsabile PIETRO BARBIERI

ISTITUTO POLIGRAFICO DELLO STATO - G. C.
Registrazione n. 899 Tribunale di Roma